ROK VIII.
1 9 3 6
Nr. 1 (15)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr. 15.

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA“
BYDGOSZCZ

Nakład
30.000

1 Ogólnopolska Akademicka Wystawa Fotografiki

odbędzie się w Lwowie w listopadzie i grudniu b. r. Organizatorzy zapraszają wszystkich fotografów-studentów wyższych uczelni w Polsce i Gdańsku do wzięcia licznego udziału w Wystawie.

Ostatni termin nadsyłania zdjęć upływa **15 listopada 1936.** *Obrazy formatu od 18×24 do 44×44, naklejone tylko na jasnym kartonie, nadawać jako „druk". Na odwrocie podać imię i nazwisko, tytuł, technikę wykonania, jakoteż załączyć zł 1.50 w znaczkach poczt. na porto odwrotne.*

Informacje i adres Wystawy: **Technickie Koło Fotografów** — *Lwów, II. Dom Techników.*

Rok VIII. 1936. Nr. 1.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE, 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DR. T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA“, Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ Bydgoszcz.

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

Problem tła we fotografji.

Którekolwiek czasopismo fachowe, książkę, lub podręcznik fotograficzny weźmiemy do ręki i przejrzymy, zawsze możemy sobie wyobrazić — jako pierwszy i ostatni cel tej literatury — wskazywanie drogi do uzyskania pięknej fotografji. Wprawdzie piękno w pojęciu różnych autorów może być różnie interpretowane i zakres tego pojęcia może być mniej, lub więcej szeroki w zależności od stawianych zadań, jednak w pięknej fotografji nie chodzi tylko o doskonałość technicznego wykonania. W podręcznikach kładzie się coprawda główny nacisk na osiągnięcie techniki możliwie wszechstronnej, ale rzadko też się trafi taka książka, w której autor nie byłby zmuszony wdać się w sprawy kompozycji obrazu i jego walorów estetycznych. Robi to często niezdarnie i stara się zbyć te ważne sprawy byle czem, chociaż wiadomo, że piękno technicznego wykonania i piękno estetyczne, to dwie zupełnie różne rzeczy, które dopiero w połączeniu dają skończoną całość.

Jak te rzeczy łączy się z sobą, tego nikt nie umie określić i może nawet niema na to recepty. Natomiast drogi, wskazywane przez różnych autorów i uważane przez nich za jedyne, są tak różne i tak się kręcą około spraw technicznych, że mimowoli nasuwa się myśl, czyby się nie dało sprowadzić tego do jakiegoś wspólnego mianownika, który miałby to do siebie, że stałby ponad techniką elementarną, ponad kwestją klisz, filmów, wywoływaczy i konstrukcji aparatów.

O tem, jak powstaje piękna fotografja, można napisać gruby tom, odznaczający się tem, że napewne nie będzie ostatni. Z takim tomem w ręku nie można nic sfotografować. Wypadałoby przy każdej czynności zaglądać do innego rozdziału, a i to w obliczu przyrody nie pomogłoby wiele. Tembardziej nie pomoże nic czasopismo, którego numer stanowi w roczniku jakby rozdział i to mocno niejednolity w treści. Gdy znów ktoś nieświadomy zapyta fachowca-praktyka, co robić, aby uzyskać w fotografji rezultaty artystyczne, otrzyma kilka wskazówek mądrych i słusznych, ale niesyntetycznych, wziętych z różnych stron rozległej

praktyki, po których w głowie początkującego fotoamatora powstaje jeszcze większy zamęt. Albowiem prawie każdy dobrze i z talentem fotografujący człowiek ma jeszcze to do siebie, że mimowoli daje wskazówki jednostronne, w zależności od tego, jakiemu gatunkowi fotografji zasadniczo się poświęca i jaką techniką w pozytywie najchętniej pracuje.

Tak więc wspomniany wspólny mianownik powinien stać również ponad tematami i mieć ważność uniwersalną w stosunku do fotografowania przedmiotów trójwymiarowych, jakiemi wyłącznie zajmuje się fotografja artystyczna.

Sądzę, że mianownik ten istnieje i można go nazwać sztuką tła. Do tej sztuki można sprowadzić wartość plastyczną każdego obrazu fotograficznego. Zrozumienie znaczenia tła prowadzi najłatwiej do zrozumienia, dlaczego nie każdy obraz barwny w naturze nadaje się do fotografowania. Dla fotografji musi bowiem ten obraz zawierać tylko takie barwy, które są w stanie tworzyć dla siebie dobre tło w skali czarno-białej. Kolor dla koloru może być dobrem tłem, ale jeśli odrzucimy barwę, to nie zawsze musi tak być w skali czarno-białej, powstającej w wyniku procesu fotochemicznego. Sądzę nawet, że należałoby ułożyć przejrzystą tabelę zestawień barwnych, które w fotografji muszą dać dobry rezultat przy użyciu materjału ortochromatycznego i panchromatycznego z żółtym lub zielonym filtrem. Aż dziw, że coś podobnego jeszcze nie istnieje. Nie, żeby to miało działać, jak automat w obliczu przyrody, ale żeby było punktem wyjścia dla fotograficznego kształcenia oka w terenie.

Sprawa barw i ich przewartościowania na obraz czarno-biały jest najciemniejszą stroną fotoamatora, który o tem zaczyna myśleć na końcu, a powinien wiedzieć od początku. Ale on nie jest winien. Nikt mu dotychczas tej sprawy nie ułatwił, nikt nie dał w rękę punktu zaczepienia. Malarza uczą, jak mieszać farby, ale ci, co przemawiają do fotografa o barwach, mówią jak ślepi. Nie pokazują bowiem nigdy tych barw naocznie i nie uczą eksperymentalnie, jak się w sensie fotograficznym miesza kolory, aby było dobrze. Stawiają mu natomiast przed oczy gotowe wyniki nielicznych artystów, którym się to udaje, — jednak na podstawie nawet najlepszego obrazu fotoamator nie jest w stanie wyobrazić sobie, jak to w barwach wyglądało w przyrodzie — niema on nigdy możności porównania ostatecznego wyniku cudzego z tym pierwowzorem, który został fotograficznie przewartościowany, a tylko takie częste porównywanie, gdyby wogóle było możliwe, mogłoby czegoś nauczyć. Zasypują fotoamatora uczonemi wykresami, które mają wartość na swojem miejscu, ale dla zrozumienia, na czem polega waloryzowanie barw obrazu naturalnego na obraz fotograficzny, są absolutnie bez znaczenia. Wystarczy wiedzieć, że dany materjał negatywowy do tego się nadaje i na tem koniec, — przynajmniej w początkach nabywania wiedzy fotograficznej.

Sprawa waloryzacji barw naturalnych, jako ściśle związana ze sztuką tła, jest kwestją wielkiej wagi i to tembardziej w dobie kamer małoobrazkowych, gdzie pośrednictwo matówki zostało zastąpione celownikiem optycznym. Twierdzenie, że obraz na matówce ma cechy kompozycji malarskiej, a ten sam obraz w celowniku optycznym wykazuje właściwości kompozycji rysunkowej, jest przesądem, gdyż substrat kompozycji fotograficznej istnieje w naturze w danej chwili identycznie dla matówki,

jak i dla celownika. Rysunek i barwy są identyczne na matówce i w celowniku tak, że umiejętność waloryzowania barw odnosi się do obydwóch systemów, z tem jednakże ważnem zastrzeżeniem, że matówka ma wielkie zalety pedagogiczne.

Idzie tylko o to, żeby to umieć. Dotychczas uczyliśmy się na własnych błędach, psuliśmy mnóstwo materjału, zanim doszliśmy do pojmowania przyrody na sposób fotograficzny, raczej fotograficzno-malarski. I dziś nie jest inaczej, ponieważ w powodzi pomysłowych udogodnień, jakiemi obdarza nas przemysł, nikt nie wpadł na to, aby fotoamatorowi postawić przed oczy najczęściej w naturze spotykane zestawienia barwne i pokazać jednocześnie ich zdjęcia na różnych materjałach negatywowych. Ten brak pochodzi może stąd, że przyczyn zła szukano zawsze prawie w technice i w konstrukcji aparatów, nie zaś w umyśle i wyobraźni fotografa. Stawiamy więc tezę, że sprawa waloryzacji barwnego obrazu natury jest kwestją nie celownika lub matówki, lecz wyłącznie umysłu. Tu właśnie uwidocznia się najdokładniej koniec maszyny i początek człowieka we fotografji.

Sztuka tła nie jest niczem innem, jak swobodnem rozwiązywaniem zagadnień estetyczno-fotograficznych na płaszczyźnie z jednej strony właściwości materjałów fotograficznych, zaś z drugiej, znajomości przyrody. Nie zapominajmy bowiem, że nawet tam, gdzie żywa przyroda bezpośrednio w grę nie wchodzi, uczyć się musimy zawsze od niej. Zarzucić mógłby ktoś, że sprawa tła jest tak banalna i sama przez się zrozumiała, iż nie warto o tem mówić. Może tak i jest w grafice, w malarstwie, lecz nie we fotografji.

Fotoamator na początku fotografuje na prawo i lewo i wogóle nie myśli. Z czasem dowie się o ważności tła z czasopisma lub podręcznika, ale to tylko w tym wypadku, gdy będzie mowa o portrecie. Niewiadomo dlaczego o tle mówi się najwięcej przy portrecie, a przy krajobrazie nic. Czasem, ale to rzadko, będzie wzmianka o niebie, jako tle krajobrazu, gdy jednak zaraz potem niebo zostanie nazwane „planem“, fotoamator jest zgubiony. I nic dziwnego, gdyż w krajobrazie są różne plany, ale wszystko, co nie jest pierwszym planem, jest tłem czegoś. Pierwszy plan jest odskocznią, wszystko inne jest tłem we wzajemnym stosunku poszczególnych planów. Podczas gdy w portrecie operujemy jednem tłem i to zazwyczaj sztucznem, to w krajobrazie mamy liczne naturalne tła, które ze względu na kompozycję określa się jako plany, zaś z punktu widzenia bezpośredniej zależności, jako tła. Fotoamator, który zrozumiał rolę tła w portrecie, nie pojmuje tej podwójnej roli tła w krajobrazie, które jednocześnie jest planem, treścią dla siebie i oparciem dla innego planu o podobnej lub innej treści.

Jeżeli jeszcze dodamy, że rola wszystkich teł, tak jak i wszystkich planów, nie jest jednakowa, że pierwszy plan jest w stosunku do innych wstępujący, a ostatnie tło jest najważniejsze, jako oparcie dla wszystkich teł-planów, — to będziemy mogli zrozumieć tę nadzwyczajną hierarchiczność budowy krajobrazu i żelazną logikę konstrukcji. Architektonika kompozycji krajobrazowej jest obrazem ładu, harmonji i wzajemnego podporządkowania elementów składowych. Hierarchiczność budowy, jej logika i konstrukcja w żadnym temacie fotograficznym nie

dochodzi tak wyraziście do głosu, jak w krajobrazie, który jest najprawdziwszem, najbardziej bezpośredniem odbiciem harmonji i ładu, panującego we wszechświecie. Sensu wszelkiej innej kompozycji każdego innego tematu należy szukać w krajobrazie, jako prażródle nauki i plastycznego pojmowania przyrody. Stąd tylko krok do wniosku, że cała szkolna i pracowniana pedagogika jest na błędnej drodze, jeżeli, poddając uczniom tematy, nie zaczyna od krajobrazu. Mało tego. Taka nauka po wstępnych objaśnieniach powinna się odbywać w terenie, gdzie każde objaśnienie nabiera wagi złota. Tego nie da żadne czasopismo, żadna książka, żaden, nawet najlepszy obraz, lub reprodukcja. Może to brzmieć paradoksalnie, ale nawet portrecista powinien zaczynać od krajobrazu! Krajobraz bowiem zamyka w sobie syntetycznie całość życia, skupia jednocześnie wszystkie jego objawy, natomiast portret jest w tem rozumieniu drobnym wycinkiem przyrody żywej, zagubionym w kompleksie bytu i zjawisk, których jest cząstką.

Można człowieka malować, rzeźbić, fotografować, lecz nie można go traktować jako czegoś oderwanego od przyrody. Człowiek jest częścią przyrody i krajobrazu, dlatego też punktem wyjścia dobrego portrecisty musi być krajobraz i żywy kontakt z tem wszystkiem, co obchodzi człowieka.

A jak jest w rzeczywistości? Zawodowiec często nietylko, że niema żadnego pojęcia o krajobrazie, ale człowieka traktuje jak manekina. Fotoamator dopiero w ostatnich latach, dzięki kamerze małoobrazkowej, odrywa się od ideału portretu starej daty i szuka człowieka w przyrodzie, na tle jego życia i pracy. Nie twierdzę, że klasyczny portret atelierowy się przeżył, lub stracił na wartości. Będzie on jednak zawsze akademicko-suchy, jeżeli źródłem inspiracji fotografa-portrecisty nie stanie się miłość krajobrazu. Można z krajobrazu brać różne elementy i traktować je jako osobne tematy, lecz nie można zapominać ani na chwilę o tajemnych związkach, istniejących w przyrodzie, których wykładnikiem są elementarne prawa istnienia.

Znam wybitnych polskich artystów-fotografów, — a przynajmniej uchodzących za takich, którzy utknęli beznadziejnie w portrecie i opartej na nim kompozycji tematowej, zanim zdołali zrozumieć i opanować fotograficznie krajobraz. Wskutek tego linja ich rozwoju została beznadziejnie wypaczona. Są oni dziś ze swoją twórczością w ślepej ulicy, trzepią się, jak ptaki w sidłach, rzucają się z jednej skrajności w drugą, jeżeli czem żyją, to dawniejszemi sukcesami. Ich stosunek do człowieka jest nieszczery, a krajobraz — to najlepsze źródło wszelkiej inspiracji — jest im obcy. I tosamo grozi każdemu, kto żyjąc w większem mieście, straci kontakt z naturą.

Sztuka tła, dochodząc do największego mistrzostwa w krajobrazie, może być każdej chwili przeniesiona na inne tematy fotografji, na architekturę, portret, martwą naturę, gdzie nie stanowi już odrębnych problemów. Kto opanuje tę rzecz w krajobrazie, może być spokojny o pozostałe tematy, a zwłaszcza o te, gdzie tło i warunki zdjęcia mają być sztuczne. Na sztuczne aranżowanie warunków zdjęcia, tak częste w fotografji, może sobie z czystem sumieniem pozwolić człowiek, wykształcony na żywym obrazie przyrody. Trzeba się koniecznie kształcić

na słońcu, aby się móc dobrze posługiwać reflektorem. Kto jednak kocha słońce, ten nigdy nie zasklepi się w reflektorach i efektach światła sztucznego. Technika wiele może i wiele daje, technika budzi szczery podziw postępem i zdobyczami, lecz nie zastąpi ona słońca i pierwotnego piękna natury. Gdyby je nawet w pewnych granicach zastąpiła, to jeszczeby jej brakło tej olbrzymiej mocy Matki-Ziemi, tej siły, inspirującej wszelkie piękno, dającej moc wybiegania ponad czas.

Nie łudźmy się. Wszystkie tematy w fotografji mogą być czemś zastąpione, wszystkie się mogą znudzić, tylko nie słońce i krajobraz. One to dają człowiekowi szeroki oddech do lotu, one są pierwszym zachwytem dziecka, do nich biegnie ostatnie spojrzenie konającego. Krajobraz nie zacieśnia, lecz rozszerza horyzonty fotografa, jest główną podstawą nauki i myślenia fotograficznego, jest najtrudniejszą sztuką — sztuką tła. I o tem powinni pamiętać wszyscy, a przedewszystkiem ci, którzy, odbiegłszy daleko od natury, znaleźli się na skraju przepaści, której na imię — nuda i nicość.

Jan Bułhak, Wilno.

Fotografowanie drzew i lasu.

Drzewo jest najważniejszą osobowością świata roślinnego, najpiękniejszym żywym stworem zielonej przyrody. Drzewo jest największą ozdobą powierzchni ziemskiej przez swą smukłą lub rozłożystą wysokość pnia, przez wielokształtne rozgałęzienie konarów, wyraziście bryłowatą sylwetę i barwną rozmaitość ulistnienia. Obok zwierzęcia, drzewo jest najciekawszem zjawiskiem życia jednostkowego o charakteryzacji zdecydowanej, o obliczu zróżniczkowanem, a pełnem wymowy. Drzewo żyje w głębi ziemi i ponad ziemią, porusza się wzrastaniem swego tułowia i członków, przemawia szumem korony i gałęzi, wyodrębnia się od otoczenia, tak samo jak człowiek, rozwiniętemi formami ciała i wyraża niemi różne stany swego życia, różne chwile swego bytowania na deszczu i wichrze, w mroźnej zadymce lub w stężeniu śnieżnej okiści, w mgławym puchu wiosennych pączków lub w rdzawym jesiennym listopadzie — w każdej z tysiącznych odsłon zmiennego teatru życia. Drzewo jest niemniej od człowieka warte uwagi, poznania i serdecznego zbliżenia, a las dla artysty stanowi szacowny i nieprzebrany skarbiec studjów, przybytek wnętrznego skupienia i najmilsze towarzystwo.

*

Fotografowanie drzew jest może jednem z najtrudniejszych, ale i najwdzięczniejszych zadań plastyki świetlnej. Rozpada się przytem na dwa zupełnie odrębne działy, z których każdy wymaga innego traktowania: 1-o na fotografowanie pojedyńczych drzew lub skupin drzewnych, od małych grup i gaików począwszy, do szerokich połaci leśnych, ale zawsze o d z e w n ą t r z, z wolnego odstępu, w plenerze na tle nieba i 2-o na fotografowanie w n ę t r z l e ś n y c h w rozmaitej skali i różnym stopniu zbliżenia.

Najmniej zajmujące, a zarazem najłatwiejsze jest fotografowanie masy leśnej zdala, w plenerze, lub z szerokiej drogi, rozcinającej las na dwie odrębne ściany. W pierwszym wypadku będą do zastosowania zasady ogólne, dotyczące widoku otwartego w słońcu, a więc wybranie takiego miejsca i chwili, kiedy bryłowatość masy leśnej uwydatni się przez oświetlenie boczne. Zresztą w takiem ujęciu las będzie miał rolę drugorzędną mniejszej lub średniej plamy w prostokącie przedpola i nieba.

Szeroka aleja leśna stanowi temat już nieco wymowniejszy i trudniejszy. Las w nim będzie miał najczęściej jedną stronę oświetloną, a drugą ciemną, gdyż ten kierunek światła jest i najkorzystniejszy plastycznie i najczęstszy — krótki czas, gdy słońce znajduje się na osi drogi leśnej i oświetla obie połowy lasu równomiernie, nie jest momentem godnym zalecenia. Przy fotografowaniu szerokiej drogi leśnej (wąskie zaliczamy do innego działu zdjęć) musimy pamiętać o naświetleniu obfitem strony ocienionej, jeśli chcemy mieć szczegóły w cieniu wyrobione, a nie pustą czarną plamę. Najdłuższego czasu naświetlenia wymaga ściana świerkowa (jodłowa), potem idzie sosnowa, potem brzozowa i inne liściaste i czas ten, nie dający się określić na niewidziane, jest w każdym razie bliższy jednej piątej sekundy, niż jednej pięćdziesiątej. Motyw alei leśnej jest naogół dość monotonny, jeśli brać obie ściany zdaleka — szablonowość jego mogą złagodzić jakieś pierwszoplanowe drzewa, zwisające konarami ponad drogą, jakieś urozmaicone chmurami niebo lub sztafaż ludzki i zwierzęcy.

Dotychczas mówiliśmy o masach drzewnych, oglądanych z pewnego odstępu. Możnaby je porównać do zbitego tłumu ludzi, w którym jednostki zatracają swoje formy indywidualne na korzyść ogólnej szarzyzny lub czerni. Każda czerń — ludzka czy leśna — jest bez wyrazu i przemawia raczej jako prosta plama. Obrazowanie życia charakterystycznego zaczyna się od małych grup jednostkowych, a przedewszystkiem od samych jednostek zarówno ludzkich, jak drzewnych. Tu najważniejszą rolę odgrywa stopień oddalenia od drzewa lub zespołu drzew. Wymowa oddania rośnie w miarę zbliżenia. Tak samo zresztą, jak przy portrecie i architekturze. Żeby wizerunek całej postaci oddziaływał równie sugestywnie, jak popiersie lub maska twarzy, na to potrzeba mistrza portretu, któryby potrafił nadać mu szczególne walory pozy, kostjumowania i stosunku do tła i otoczenia. Inaczej otrzymamy przysłowiowy amerykański „kicz z nogami“, stanowiący szczyt brzydkiego i śmiesznego banału. To samo da się powiedzieć o gmachach wysokich i strzelistych, które są na zdjęciu tem bliższe martwego szablonu, im sumienniej zostały ujęte całościowo aż do zwieńczenia dachu lub kopuły włącznie.

Stosunkowo więcej szans udatnego wyniku przedstawiają w tej kategorji zdjęć grupy pierwszo lub drugoplanowe, których zwarte korony nadadzą plamie ogólnej więcej miąższości i lepsze oparcie wzroku, zwłaszcza jeśli je zamknie u góry niebo z wyrazistszą treścią obłoczną. Natomiast drzewa pojedyńcze, pokazane w całym wzroście aż do szczytu, rzadko dają coś więcej ponad obojętny dokument przyrodoznawczy. Chyba żeby miały bogate i wymowne rozgałęzienie, pozbawione liści i przeto działające już nie masą, lecz rysunkiem i rzeźbą konarów.

I tu potrzeba jeszcze pomyślnego wypadku odpowiednio wolnego tła, jednolitego i pozbawionego sąsiedztwa mniejszych drzew lub krzewów, które są przeważnie niepożądane i nawet szkodliwe, podobnie jak wszelkie perspektywiczne plamy przypadkowych akcesorjów, wynurzające się z głębi pola widzenia zdjęcia. Poza temi wyjątkami — od portretów całych drzew „z głową i nogami" nie można oczekiwać wiele. Najpotężniejszy kolos drzewny w tem ujęciu wydaje się mały i chudy, traci swoje przymioty wzrostu i grubości, ponieważ widz jest zmuszony do porównywania jego nikłej i drobnej sylwety z otoczeniem niewspółmiernem — z wysokiem niebem i ze znaczną przestrzenią, dzielącą aparat od objektu (to samo jest przy architekturze). Dodanie postaci ludzkiej jako sztafażu, normującego istotne wymiary drzewa, nie pomoże nawet wtedy, gdy jest uzasadnione kompozycyjnie, gdyż ta poprawka informacyjna skali wymaga rozumowania i drzewo mimo tego nie przestanie robić wrażenia patyka. Jedynem wyjściem jest zastosowanie łacińskiego „pars pro toto", które wyjaśnia założenie kompozycyjne, że fragment ma więcej wymowy, niż całość. Należy ująć drzewo tak, jak się ujmuje w portrecie maskę twarzy — rzucić je na całą płytę z obciętym szczytem i uciętemi końcami bocznych konarów, a także z bardzo małem przedpolem, a czasem nawet całkiem bez podstawy, to jest bez miejsca wrastania pnia w ziemię. Wówczas drzewo nabierze grubości, która udzieli się również jego ramionom, a rozgałęzienia tych ostatnich, chociaż mniej liczne i długie, zyskają na wymowie, całość zaś będzie czyniła wrażenie wyniosłego i potężnego rozrostu. Szczegóły tła będą wówczas obojętniejsze, ponieważ mniej liczne, a szkodliwe łatwiej będzie usunąć, stan zaś chmur i nieba również straci wiele ze swego poprzedniego znaczenia. Warunki oświetlenia i naświetlenia zachowamy te same, co wymienione uprzednio, z tą chyba różnicą, że im objekt jest bliższy, tem dłuższego wymaga naświetlenia. Co do oświetlenia możemy napotkać ten szkopuł, że najkorzystniejsza strona (fasada) drzewa wymagać może innego punktu widzenia (ujęcia), niż plastyka konarów, zależna od stanu słońca. Wtedy wypadnie poczekać, aż nastąpi chwila zbieżności tych obydwóch czynników, albo o b l i c z y ć c z a s, kiedy może nastąpić i odłożyć zdjęcie na potem. Fragmentaryczność zdjęcia może oczywiście wahać się w dość w szerokich granicach i dochodzić do ujęcia zupełnie cząstkowego, przy którem odczuje się potrzebę długiej ogniskowej lub teleobjektywu (znów tak samo jak w architekturze). Przytem przekonamy się, że wycinek kilku zwikłanych konarów lub para charakterystycznie zaakcentowanych pni lepiej obrazuje istotę drzewa, niż jego całość, odtworzona z sumienną dokładnością. To samo jest z portretem ludzkim, a zwłaszcza z „portretem architektonicznym", których indywidualizowanego oddania nie można osiągnąć inaczej, jak przez trafny wybór lapidarnych fragmentów.

*

Z temi doświadczeniami przechodzimy do drugiego działu „zielonych motywów" — do wnętrz leśnych. Są one równie piękne i nęcące, jak trudne i zawodne. Niebo traci w nich prawie całe znaczenie, a zamiast łatwego pleneru mamy do czynienia z nieprzełomaczalnym świetlisto-mrocznym światłocieniem o ogromnej rozpiętości tonów krańcowych. Zamiast jednostek drzewnych lub ich grup, wyraźnie odciętych od

niebieskiego tła, mamy chaotyczny splot wszelkich stworów roślinnych, od niebotycznej korony sosnowej do przyziemnych kępowisk mchów i badyli, zamiast form prostych i wyosobnionych — bezładną masę wierzchów, gałęzi, pni, zwałów, krzewów i podszycia. Drzew jest zadużo, ich mnogość zagubia syntetyczną „ideę lasu", jedne drzewa przeszkadzają innym dojść do należytego wyrazu, wystąpić w pożądanym układzie kompozycyjnym — wszystko jest rozrzucone w chaosie świateł i cieni, znajduje się wszędzie potrochu, zamiast lokalizować się w skupieniu uchwytnem. Dopóki nie mamy zamiaru fotografować lasu i przyglądamy się mu bezinteresownie — odbieramy same wrażenia dodatnie. Las wewnątrz jest naprawdę piękny, zwłaszcza jeśli jest mieszany, szpilkowy i liściasty na niezgorszej glebie, wydającej bogate i urozmaicone podszycie krzewów, ziół i mchów. Sosny budują w nim smukłe rdzawe kolumnady, wśród których rozwiesisto i pysznie czernieją obwisłe jodłowe namioty o piramidalnym kształcie. Łapiaste okiście jodłowe rozwieszają triumfalnie festony nieustającej leśnej uroczystości, a spod czarnej podcieni zioną mrokiem tajemnicy; szeroko i wspaniale rozsiadła się królowa-jodła pośród śmigłych sosnowych portyków i omracza ich przejrzystość żałobnym majestatem swej władczo rozpiętrzonej sylwety. Surowa symetrja stożkowatego zarysu nadaje jej piętno mocnej i wyrazistej osobowości — od samej ziemi wznosi się ogromna, czarno-zielona piramida, zwęża się postępującym rytmem coraz krótszych ramienistych wiech, spływających szpilkowemi kaskadami, wspina się coraz wyżej szumną fałdzistością szaty, ścienia się i wreszcie bodzie niebo ostrokończastym szczytem jak smukły podniebny obelisk! Jodła — to fantastyczna, odziana królewskim płaszczem leśna ballada! Las — to wcielenie czarownej baśni, jej ojczyzna i najbogatsze źródło!

Jeśli jodła jest balladą, to sosna będzie odą, brzoza liryczną pieśnią, a dąb — eposem. A gdzież znajdziemy godne upostaciowanie dla całego tłumu innych mieszkanców leśnych, różnokształtnych i wielobarwnych, co konarami zaplatają szmaragdowe pułapy, podmalowane modremi wylotami nieba, i stamtąd rozwieszają aż do ziemi firanki, zasłony i kulisy, mieniące się całą paletą kolorów i odcieni od ciemnego granatu do jasnej złocistej zieleni! Jaka w tych zbitych gęszczarach boru rozrzutność barw i świateł, jaka szczodrość wielorakich form, jakie wiotkie cieniowanie rozbłysków i przygasań, jakie szalone przeskoki od rozpłomienienia słonecznych polan w mroczną cienistość głębi, jaka tęczowa kolorowość, promienista i samoświecąca tych pierzastych paproci, tych puszystych wrzosów i borówek, tych miękkich dywanowych mchów, to srebno-siwych, to malachitowych, to rdzawo-burych, mienących się jak pola drogocennych klejnotów!

Złotozielona fantasmagorja leśna — to raj dla samotnika, marzyciela, poety. Ale co pocznie w nim plastyk, który umie malować tylko tonami czarnemi i białemi i całe to czarodziejstwo musi przepuścić przez soczewki swej niedołężnej kamery fotograficznej? Wierzcie memu doświadczeniu: można chodzić po lesie cały długi letni dzień, można widzieć setki zachwycających (oko) motywów — i nie móc zrobić z tego ani jednego porządnego obrazka. Las jest kapryśny i nie lubi pozować do fotografji. Spróbujmy poznać jego narowy.

W lesie cudownie barwne słońce, dające owe niezrównane malowidła, jest dla fotografa najsroższym tyranem. Świeci poprzez gałęzie jaskrawo ale pstro, i swoją ruchliwą mozaiką rozbija, rozczłonkowuje każdy motyw wnętrza. Zamiast paru większych płaszczyzn, jasnych i ciemnych, potrzebnych do zbudowania obrazu, tworzy całą szachownicę plam drobniejszych, świecących ostro i przenikliwie i przeplecionych mocnemi cieniami. Zaciera sylwety i bryły, niszczy organiczną spoistość poszczególnych elementów, sprowadza ustawiczny świetlisty chaos, w którym gubi się wszelki zamiar kompozycyjny. A do tego od strony słonecznej dochodzą jeszcze mocno świecące wyrwy nieba, powodujące na obrazie przykre białe „dziury", które mogą zepsuć nawet szczęśliwie nadarzony motyw o spokojniejszym światłocieniu.

Jakaż na to rada? Trzeba szukać motywu nie w miejscach zagęszczonych, lecz raczej na wolniejszych przesmykach i haliznach, dających pewien odstęp perspektywiczny i bardziej jednolicie oświetlone lub zacienione płaszczyzny, trzeba zmieniać punkt widzenia przez drobne przesunięcia kamery, aż nie unikniemy świecących „dziur" nieba, z powodu których rezygnuje się nieraz z doskonałego skądinąd motywu. Albo też trzeba uzbroić się w dłuższą ogniskową objektywu i starać się pochwycić mały fragment o wąskim kącie optycznym, czasem jakiś jeden pień lub konar drzewny o wyrazie stężonym, ażeby „część" przemówiła za „całość". Przytem tabelkę naświetleń lepiej jest zostawić w domu, gdyż wszelkie jej pokazy w tych warunkach są niewiele warte. Kontrast między światłem i cieniem w lesie jest tak znaczny, zielona poświata miejsc omroczonych tak mało aktyniczna, że czas naświetlenia trzeba będzie liczyć nietylko na całe sekundy, ale nieraz na dziesiątki sekund, ażeby wyrównać te różnice i osiągnąć szczegóły cieniowe.

Ale i te wszystkie sposoby i środki ostrożności mogą okazać się płonne i narazić fotografującego na przykry zawód. Znaleziony dobry motyw w naturze wypadnie na negatywie analitycznie, zostanie rozczłonkowany, nie będzie się „trzymał kupy", słowem okaże się zmarnowany. Winne temu będzie słońce, które doprowadziło kontrasty motywu do stanu, nieprzetłomaczalnego przez emulsję bromową płyty. Tutaj udzielę rady, o której skuteczności przekonałem się wielokrotnie. Wnętrza leśne należy fotografować raczej nie w dzień słoneczny, lecz w pochmurny, lub przy chwilowych zachmurzeniach słońca. Mógłbym nawet rościć pretensje do opatentowania tego przepisu, ponieważ nie spotkałem go w żadnym podręczniku, a bodaj że nie słyszałem go w ustach żadnego fotografa.

Słońce jest potrzebne przy fotografowaniu na otwartej przestrzeni dla zaznaczenia cieniami brył i dla podkreślenia świateł. Ale wnętrze lasu ma i bez niego dosyć własnego zróżniczkowania świetlnego wskutek obfitości cieniowych zagłębień. A plamy jasne w świetle bezsłonecznem są równiejsze, łagodniejsze, łatwiejsze do ogólnego sharmonizowania, a jeszcze dostatecznie wyraziste. Wreszcie własna barwa rozmaitych rodzajów zadrzewienia jest tak niejednolita, że daje i bez słońca potrzebne stopniowanie tonalne. Las jest wówczas pełny spokojnej barwnej treści, bardziej harmonijnej i zdatniejszej do fotografowania. Pod jednym wszakże warunkiem: żebyśmy bezwzględnie unikali nieba.

Tylko w słońcu niebo daje się czasem zestroić z lasem i to jedynie w stronie, oddalonej od słońca. Bez słońca, w świetle rozproszonem, świecenie białego nieba jest o tyle silniejsze od świecenia zielonych plam i przestrzeni leśnych, że o powodzeniu harmonijnem tych dwóch tonacyj na płycie nie może być mowy: niebo wypadnie całkiem biało, albo las — czarno. Więc trzeba unikać nietylko większych płatów nieba, ale i małych jego skrawków między liśćmi, t. zw. „dziur", albo przynajmniej ograniczyć ich ilość do minimum, które potem zdołamy wyskrobać na negatywie, zaretuszować na pozytywie, lub zneutralizować przez opracowanie wtórnikowe (patrz podręczniki „Bromografika" i „Technika Bromowa").

Naświetlenie wnętrz leśnych bez słońca musi oczywiście być jeszcze dłuższe niż naświetlenie w jego świetle, ale zato wyrównanie kontrastów przyjdzie z większą łatwością i nie będzie wymagało tak znacznego przedłużania czasu. W każdym razie będzie tu chodziło o liczby 100—200 razy przewyższające zwykłe normy, gdyż trzeba pamiętać, że bez słońca las jest objektem o aktyniczności znacznie osłabionej, a tymczasem niebo lekko schmurzone działa na płytę równie energicznie, jak niebo osłonecznione. Różnica ta nieco słabnie przy większem zachmurzeniu, naprzykład w czasie deszczu. Nie należy wyobrażać sobie, by deszcz był przeszkodą do fotografowania wnętrz leśnych — niejeden motyw wypada wtedy właśnie najlepiej dzięki miękkości i równości światła.

J. Świtkowski, Lwów.

Odwrócenie obrazka zamierzone i przypadkowe.

Po wywołaniu zdjęcia fotograficznego na emulsji światłoczułej otrzymujemy „negatyw", to znaczy: obrazek, w którym przedmioty jasne przedstawiają się czarno, a przedmioty ciemne są mniej lub więcej przejrzyste. Jest tak dlatego, że tam, gdzie światło działało na emulsję najsilniej, wywoływacz osadza najwięcej czarnego strątu srebrowego, miejsca zaś słabiej naświetlone zawierają mniej tego strątu.

Im silniej więc działa światło na emulsję, tem więcej srebra zdoła w niej strącić wywoływacz — ale tylko do pewnej granicy. Jasne jest, że wywoływacz nie zdoła strącić więcej srebra, niż go było w emulsji; jeżeli zatem zwiększymy intensywność naświetlenia poza pewną granicę, to już nie zdołamy uzyskać w tem miejscu zaczernienia silniejszego, niż przy naświetleniu słabszem.

W praktyce uwidocznia się to w ten sposób, że miejsca negatywu bardzo silnie naświetlone nie zawierają już żadnych zróżnicowań, mimo, że w naturze, w przedmiocie zdejmowanym, były w tych miejscach jeszcze różne szczegóły, różne stopniowania jasności. Np. chmury na niebie w krajobrazie nie są już zróżnicowane w negatywie zbyt długo

naświetlonym: są na nim tak samo czarne, jak niebo, chociaż w naturze odbijały swą bielą wyraźnie od ciemnego błękitu nieba*).

Zjawisko to zowie się w fotografji solaryzacją i występuje na różnych emulsjach w różnym stopniu, względnie z różną szybkością. Gdy naświetlimy zdjęcie 1000—2000 razy dłużej, niż normalnie potrzeba, otrzymamy po wywołaniu — zamiast negatywu — zupełny pozytyw. Na niektórych emulsjach zjawisko to występuje już po 600-krotnem prześwietleniu, na innych dopiero po kilkutysięcznem, ale występuje na każdej bez wyjątku.

Ze zjawiska solaryzacji możnaby w praktyce skorzystać w wypadkach, w których idzie o uzyskanie bezpośrednio pozytywu, z ominięciem zwykłej drogi pośredniej przez negatyw do pozytywu; jednak kilkutysięczne prześwietlanie zdjęcia bywa zwykle trudne do zastosowania praktycznego.

Otrzymywanie pozytywu bezpośredniego pożądane jest zwykle wtedy, gdy idzie o uzyskanie jednego tylko egzemplarza obrazka pozytywowego, dalsze bowiem nie będą wcale potrzebne. Wtedy sporządzanie zwykłą drogą naprzód negatywu, a dopiero z niego pozytywu, byłoby kosztowne i wymagałoby długich stosunkowo zabiegów. Tak zwana „fotografja uliczna“, która w ciągu kilka minut dostarcza klientowi gotową odbitkę pozytywową z dokonanego zdjęcia portretowego, nie dałaby się uzyskać poprzez negatyw, lecz tylko bezpośrednim pozytywem. Tak samo ma się rzecz z amatorskiemi zdjęciami kinematograficznemi, z których poza pierwszym pozytywem dalsze nie byłyby nikomu potrzebne, a koszt błony negatywowej i drugiej pozytywowej podwajałby niepotrzebnie wydatki.

Do tego rodzaju celów nie stosuje się zjawisk solaryzacji, lecz dwie inne metody, z których każda ma inną podstawę i posługuje się innymi zabiegami fotochemicznymi.

Pierwsza z nich, dawniej znana, nadaje się do materjałów nieprzejrzystych, jak np. blacha lub papier. Jest to właściwie metoda negatywowa, w której negatyw ma jasne zabarwienie strątu srebrowego i mieści się na ciemnym podkładzie. Wiadomo, że wywoływacz, zawierający wiele bromku potasowego, daje negatyw zabarwiony nie czarno, lecz jasno szaro; istnieją pozatem dodatki do wywoływacza, dające strąt jeszcze jaśniejszy, niemal całkiem biały. Można zresztą środkami chemicznymi (np. sublimatem) nadać barwę białą zwykłemu czarnemu strątowi srebra na negatywie. Jeżeli emulsja umieszczona jest nie na szkle lub celulojdzie, lecz na papierze czarnym lub ciemno brunatnym, to po naświetleniu jej i wywołaniu jasny strąt srebrowy — chociaż jest zasadniczo negatywem — będzie na ciemnem tle papieru wyglądał jak pozytyw.

Druga metoda nadaje się zarówno do pozytywów na papierze jak i na szkle lub celulojdzie. Polega na usuwaniu pierwotnego obrazu

*) Nie ma to nic wspólnego z ortochromazją emulsji ani z użyciem filtru żółtego; wiadomo bowiem, że i na emulsji „ślepej“ można było otrzymać dobrze zróżnicowane chmury, jeżeli była odpowiednio naświetlona i krótko wywoływana.

negatywowego i na strąceniu nienaświetlonej poprzednio reszty bromku srebra, przezco w miejsce negatywu powstaje pozytyw.

Po wywołaniu zdjęcia normalnie naświetlonego mamy na negatywie miejsca ciemne, utworzone przez czarny strąt srebrowy i odpowiadające przedmiotom jasnym w naturze, oraz miejsca białawe, utworzone z niestrąconego wywoływaczem bromku srebra, a odpowiadające cieniom przedmiotu w naturze. Jeżeli — zamiast usunąć utrwalaczem ten biały bromek srebra — usuniemy zapomocą odpowiedniego roztworu czarny strąt srebrowy, a następnie poczernimy ponownem wywołaniem pozostały bromek srebra, otrzymamy oczywiście zamiast negatywu pozytyw, gdyż cienie przedmiotu (biały pierwotnie bromek srebra) będą teraz ciemne, a światła będą przejrzyste (usunęliśmy z nich bowiem czarny strąt srebrowy).

Metoda ta, jako zupełnie pewna i łatwa, ma liczne zastosowania praktyczne. Zdjęcia w barwach naturalnych, jak np. na płytach z rastrem barwnym „Autochrom" lub na takichże błonach dają zapomocą tej metody odrazu obrazek pozytywny barwny na szkle lub na celulojdzie. Ta sama metoda służy także do uzyskiwania wprost pozytywów ze zdjęć kinematograficznych amatorskich, zwłaszcza na filmie wąskim ($9^1/_2$ lub 16 mm), a podobnież można nią otrzymywać odrazu pozytywy na zwykłych płytach lub błonach.

Roztwór usuwający czarny strąt srebrowy, a więc odwracający negatyw na pozytyw, zawiera w sobie składniki rozpuszczające czarny strąt srebra metalicznego, ale nie naruszające wcale pozostałego w emulsji bromku srebra. Składnikiem takim jest jużto dwuchromian, jużto nadmanganian potasu, z odpowiednim dodatkiem wolnego kwasu nieorganicznego.

Fabryki podają zazwyczaj odpowiednie do swych wyrobów przepisy na roztwór odwracający; do emulsyj zwyczajnych, bez rastru barwnego, nadaje się bardzo dobrze roztwór w następującym składzie:

200 ccm wody,
1 g dwuchromianu potasu,
1 ccm kwasu siarkowego chem. czystego.

Aby się zapoznać z praktycznem wykonywaniem odwracania obrazu na pozytyw, można wziąć zwyczajną płytę lub błonę bromosrebrową, zrobić na niej zdjęcie z normalnem naświetleniem i po wywołaniu negatywu w zwykły sposób odwrócić go tą metodą na pozytyw.

Emulsje o nadzwyczajnie wysokiej światłoczułości nadają się do tego celu gorzej, niż normalnie czułe; dobre wyniki daje np. emulsja „Alfa" Orto-Antihalo. Naświetlamy ją w kamerze w sposób zwykły, raczej za obficie, niż za krótko, i wywołujemy w świeżym wywoływaczu (bez bromku) dopóty, aż od strony szkła pojawi się obraz wyraźny ze wszystkimi szczegółami w cieniach (miejscach przejrzystych). Opłukawszy negatyw w czystej wodzie, zmienianej dwa razy co trzy do czterech minut, przystępujemy do zabiegu naświetlenia powtórnego.

Takie naświetlenie, potrzebne na to, aby pozostały po odwróceniu bromek potasu łatwiej się wywoływał, odbywa się najlepiej i najpewniej zapomocą światła magnezowego. Odciąwszy kawałek taśmy magnezowej

5—10 cm długości i ująwszy go w szczypczyki żelazne, wyjmujemy negatyw z wody płuczkowej, przykładamy do jego strony szklanej czarny papier tych samych rozmiarów, stawiamy negatyw wraz z papierem pionowo, emulsją na front i zapalamy (zapałką) taśmę magnezową, trzymaną nieruchomo w odległości pół metra od negatywu.

Po spaleniu się taśmy odłączamy czarny papier od negatywu, wlewamy do czystej miski roztwór odwracający, sporządzony według przepisu wyżej podanego i wkładamy weń negatyw, oczywiście emulsją na wierzch. Kołysząc miską pozostawiamy negatyw w roztworze tak długo, aż rozpuści się wszystek czarny osad strątu srebrowego. Możemy to śmiało kontrolować do lampy, gdyż jasne światło już teraz nie szkodzi.

Zamiast negatywu widać teraz słaby pozytyw, gdyż „światła" przedmiotu są już przejrzyste, a tylko „cienie" są białawe, zamiast czarnych, pozostał w nich bowiem nietknięty płynem odwracającym biały bromek srebra. Aby go poczernić (gdyż naświetliliśmy go już taśmą magnezową), opłukujemy obraz dwukrotnie wodą, zmienianą co dwie minuty i wkładamy do wywoływacza, użytego już na samym początku zabiegów.

To wywoływanie powtórne musi trwać tak długo, aż obraz pozytywowy będzie nieco ciemniejszy, niż właściwie nam potrzeba. Opłukawszy go, wkładamy do utrwalacza na 10—15 minut, gdzie się nieco wyjaśnia, i wreszcie po dokładnem wypłukaniu mamy pozytyw gotowy.

Jeżeli naświetlenie pierwotne — podczas dokonywania zdjęcia w kamerze — było niedostatecznie długie, to pozytyw końcowy jest nieco za gęsty, zbyt czarny i nieprzejrzysty; na odwrót zaś, im dłuższe było naświetlenie pierwotne, tem słabszy i jaśniejszy jest pozytyw. Gdy jest za gęsty, można go z łatwością uczynić przejrzystszym zapomocą osłabiacza Farmera. Podobnież wpływa na wygląd pozytywu długość pierwszego wywoływania (po dokonaniu zdjęcia); jeżeli było krótkie, wtedy pozytyw będzie bardzo gęsty, a im było dłuższe, tem przejrzystszy w światłach będzie pozytyw, zachowując przytem wielką siłę w cieniach.

Drugie wywoływanie — po naświetleniu magnezem — ma oczywiście również wpływ na wygląd pozytywu; ponieważ jednak białawy bromek srebra utrudniałby niewprawnemu ocenę, lepiej jest wywoływanie to doprowadzić aż do końca, to znaczy do chwili, w której także po stronie szklanej pozytywu widać już wyraźne zaczernienie. Utrwalenie staranne jest mimoto zawsze potrzebne.

Otóż taką samą metodą odwraca się na pozytyw także zdjęcia kinematograficzne amatorskie na błonach wąskich (16 i $9^1/_2$ mm). Poszczególne fabryki podają wprawdzie w swych przepisach do tych błon pewne modyfikacje; zasada ogólna jednak pozostaje zawsze ta sama. Niektóre fabryki, licząc się z brakiem wprawy u amatorów w takich zabiegach, załatwiają je za nich same; wystarcza wtedy tylko zrobić zdjęcie i posłać je do fabryki, która sama dokonywa wywołania i odwrócenia na pozytyw, gdyż opłata za te czynności mieści się już w cenie kupna błony na zdjęcia.

Metoda ta również znajduje zastosowanie do pewnego gatunku błon na zdjęcia Leiką i innemi kamerami na błony kinematograficzne normalnej

szerokości (35 mm). Są to te błony, których podkład celuojdowy nie jest po przeciwnej stronie gładki, lecz rowkowany poprzecznie we formie półokrągłych wypukłości. Błony takie dają obrazki w barwach naturalnych, jeżeli podczas zdjęć nałoży się na objektyw specjalny filtr trójbarwny, a odwróconą na pozytyw błonę rzutuje się na biały ekran również przez podobny filtr trójbarwny. Na pozytywie niema wtedy żadnych kolorów; jest to zwyczajny diapozytyw czarny, a kolory powstają dopiero na ekranie.

Metoda odwracania na pozytyw mogłaby pozatem służyć także do otrzymywania obrazków wprost na papierze, gdy jeden tylko egzemplarz jest pożądany, nic bowiem nie przeszkadza użyć na zdjęcie czułego papieru bromosrebrowego zamiast płyty lub błony. Droga ta jednak niewiele przynosi korzyści poza drobną oszczędnością w kosztach materjału; a ponadto wymaga dokonywania zdjęcia przez pryzmat lub do lustra, gdyż prawa i lewa strona byłaby na takim pozytywie papierowym przeciwnie położona. O wiele prostszem jest poświęcić dwa arkuszyki papieru bromosrebrowego : na jednym dokonać zdjęcia i wywołać je w sposób normalny, a z tego negatywu papierowego skopjować na drugim arkuszyku odbitkę stykową, lub też na nim odfotografować nanowo ów pierwszy negatyw.

Wszystko to, co wyżej powiedziałem, odnosi się do świadomego i celowego uzyskiwania pozytywów w miejsce negatywów. Zdarzają się jednak wypadki, w których bez zamierzonego celu pojawia się we wywoływaczu pozytyw zamiast oczekiwanego negatywu. Przyczyny tego zjawiska mogą być różne; jużto fotochemiczne, jużto czysto chemiczne.

Najrzadziej zdarza się, żeby przyczyną takiego odwrócenia była solaryzacja. Wspomniałem na wstępie, że solaryzacja występuje dopiero przy nadzwyczajnie wielkiem przedłużeniu czasu naświetlenia emulsji, a takie — tysiąckrotne i dłuższe jeszcze — prześwietlenia nie zdarzają się nawet przy grubych pomyłkach. Gdy nieuważny fotograf naświetli zdjęcie przez $^1/_5$ zamiast przez $^1/_{500}$ sekundy, lub gdy zamiast zmniejszyć przysłonę na 1 : 25 pozostawi przez przeoczenie pełny otwór objektywu 1 : 3, to prześwietlenie zdjęcia będzie dopiero dochodziło do 60 lub do 100krotnego, ale jeszcze nie do tysiącznego.

W takich wypadkach wystąpi zaledwie solaryzacja częściowa, ale jeszcze nie zupełna. Będzie „częściowa“ o tyle, że światła najwyższe na negatywie będą już mniej lub więcej solaryzowane, podczas gdy w cieniach zróżnicowanie pozostanie normalne. Wygląd negatywu będzie wówczas szczególny: w miejscach, odpowiadających cieniom przedmiotu fotografowanego, będzie to rzeczywiście negatyw; półtony średniej jasności będą bardzo silnie wyrobione, ale światła najwyższe, a więc miejsca, odpowiadające przedmiotom bardzo jasnym, będą na nim coraz bardziej przejrzyste, a więc już odwrócone na pozytyw.

Takie wyraźne odwrócenie świateł na pozytyw zdarza się jednak równie rzadko, jak rzadkiemi są 60—100krotne prześwietlenia zdjęć przez pomyłkę. Częściej zdarza się odwrócenie połowiczne; światła nie są jeszcze pozytywem, ale mają gęstość mniejszą niż półtony, wobec czego na odbitce pozytywowej z takiego zdjęcia światła są zabrudzone,

szare, bez szczegółów. Bywa tak na zdjęciach przedmiotów bardzo kontrastowych, mocno prześwietlonych, a robionych na emulsjach stosunkowo ubogich w srebro.

O wiele częściej występuje odwrócenie na pozytyw z innego powodu, znanego pod nazwą „zjawiska Sabatier'a“. Zjawisko to nie zależy od jakości emulsji, od długości naświetlenia, ani od kontrastowości przedmiotu, lecz tylko od niewłaściwego postępowania przy wywoływaniu.

Fotografowie niewprawni, alboteż zbyt ufni w cudowne wyniki wywoływania „indywidualnego“, mają zwyczaj co kilkanaście sekund wyjmować negatyw z wywoływacza, **przybliżać** go do lampy ciemnicowej i „kontrolować“, jak dalece wywoływanie postąpiło. Skutkiem takiego ciągłego wystawiania negatywu na światło ciemnicowe — gdyż oświetlenie absolutnie pewne nie istnieje i istnieć nie może — **zaświetlają** emulsję także w tych miejscach, na które podczas zdjęcia światło nie padło.

Po takich kilkunastu — lub kilkudziesięciu — oględzinach „indywidualnych“ działanie swiatła ciemnicowego może być dostatecznie silne, żeby przy dalszem wywoływaniu spowodowało zaczernienie strątem srebrowym także tych miejsc, które odpowiadają „cieniom“ przedmiotu. Jeżeli to zaczęrnienie przewyższy zaczernienie w „światłach“, wtedy światła pozostają negatywem, ale cienie odwracają się już na pozytyw*).

To samo może zajść także bez wyjmowania negatywu z wywoływacza dla oględzin; a to wtedy, gdy oświetlenie ciemnicy jest nieodpowiednie do gatunku emulsji wywoływanej. Zdarza się to szczególnie łatwo z emulsjami panchromatycznemi, gdyż emulsja taka jest praktycznie uczulona na wszystkie barwy światła, zatem nawet oświetlenie ciemno czerwone nie chroni jej od zaświetlenia. Samo wyjmowanie zdjęć z kamery lub kaset i wkładanie ich do wywoływacza może wystarczyć do zaświetlenia ich w takim stopniu, że wystąpi zjawisko Sabatier'a, chociaż łatwiej występuje to skutkiem wyjmowania negatywów z roztworu.

Rzecz prosta, że nie ma to nic wspólnego z jakimikolwiek objawami solaryzacji, i że nie zależy od gatunku emulsji ani od długości naświetlenia zdjęcia. Jest tylko następstwem nieodpowiedniego oświetlenia ciemnicy i nieopatrznego zbliżania negatywów do światła. Unikniemy takich nieoczekiwanych zjawisk napewno, gdy damy spokój wszelkiemu „kontrolowaniu“ negatywów, zostawiając je przez cały czas zakryte od światła ciemnicowego, a samo wkładanie ich i wyjmowanie z roztworu uskuteczniając jak najszybciej i zdala od lampy. Emulsje panchromatyczne najpewniej jest nie wystawiać wogóle na światło, wykonywając wszelkie zabiegi w zupełnej ciemności.

Na zakończenie wspomnę jeszcze o innem zjawisku podobnem, a również całkiem odmiennem od solaryzacji. Powodem jego bywa niedbałość, a raczej wprost niechlujność fotografa, gdy utrwalacz dostanie się w pewnej ilości do wywoływacza. Ma to miejsce zwłaszcza u hy-

---

*) Jest to zatem efekt wprost przeciwny solaryzacji częściowej, tam bowiem światła są pozytywem przy cieniach niezmienionych, a tu pozytyw występuje w cieniach.

drochinonu, adurolu, glicyny i pirogalolu. W takim zanieczyszczonym roztworze pojawia się zabarwienie czerwono brunatne w cieniach negatywu, a gdy jest dość silne, może przy sporządzaniu odbitek powstrzymać światło tak dalece, że zamiast spodziewanego pozytywu na odbitce wystąpi negatyw.

Oto różne — zamierzone lub przypadkowe — powody występowania zjawisk odwrócenia obrazu. Znając je, zdołamy ich uniknąć, lub też w razie potrzeby, wykorzystać je celowo.

Dr. Tadeusz Cyprian, C. F. K. P., Poznań-Puszczykówko.

Fotografja w służbie prasy, reklamy i plakatu.

Gdy przeglądamy dziś dawne roczniki pism ilustrowanych z ich naiwnymi miedziorytami, przedstawiającymi aktualne ongiś wydarzenia, mimowoli stają nam przed oczyma nowoczesne ilustracje, przesyłane drogą radjową, wspaniałe zdjęcia aktualności w „magazynach" i luksusowych perjodykach i dopiero po takiem porównaniu możemy ocenić, w jakim stopniu fotografja owładnęła całą dzisiejszą służbą informacyjną.

Bez fotografji nie da się dziś pomyśleć żadna dziedzina prasy — wydarzenia aktualne, sport, sztuka, reklama, wszystko to nabiera pełnej wartości dopiero wtedy, gdy poparte jest dobrą ilustracją.

W najszerszej mierze z ilustracji korzystają pisma specjalne, poświęcone właśnie „obrazowej aktualności", ale i prasa codzienna nie może się obejść bez lepiej lub gorzej (to ostatnie niestety przeważnie u nas) zrobionych ilustracyj aktualnych, które ożywiają tekst i wnoszą rozmaitość w suchy materjał sprawozdawczy dziennika.

Przejdźmy w kilku zdaniach proces powstawania takiej aktualnej ilustracji w piśmie codziennem.

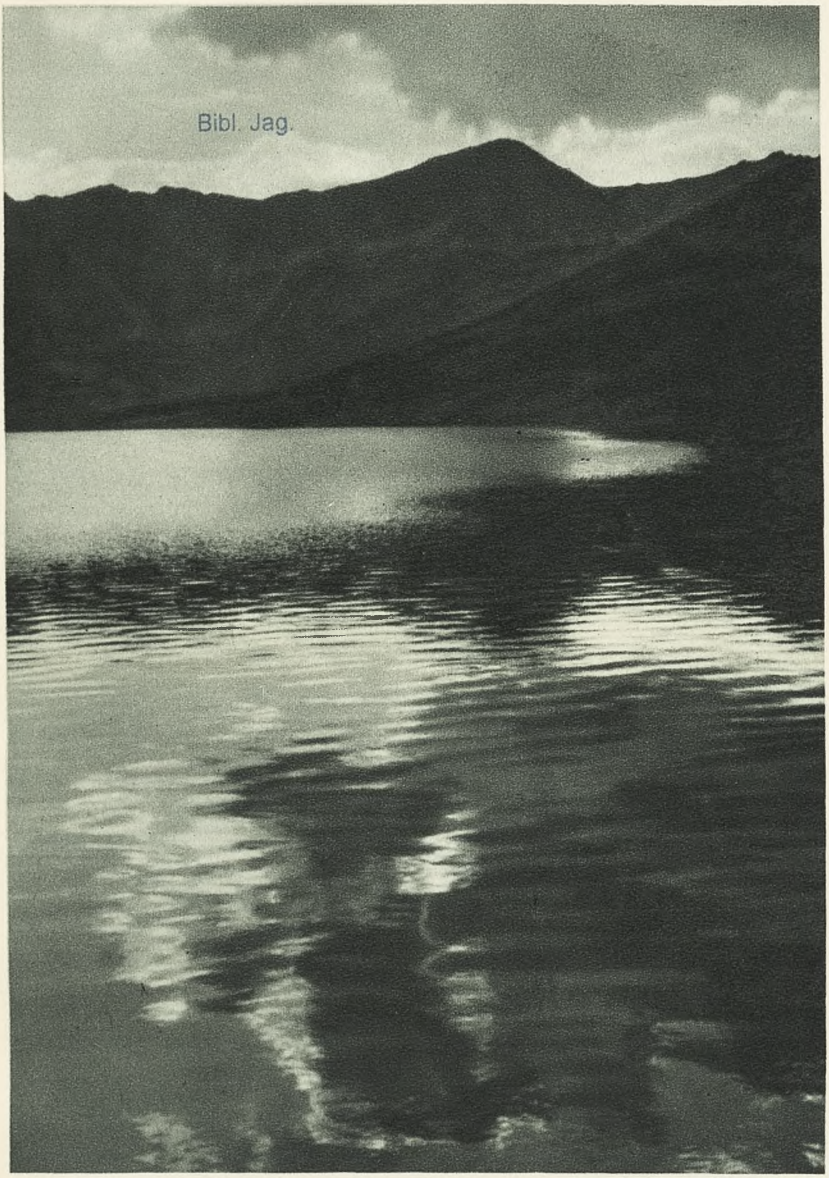
Otóż reporter-fotograf, uzbrojony w stosowną kamerę (dziś najczęściej jeszcze dużego formatu, by nie powiększać obrazu) oraz ręczną lampę magnezjową zjawia się przy każdej uroczystości, godnej tego, by jej przebieg uwiecznić zdjęciem.

Zdjęcia, ledwo wywołane i opłukane, wysuszone w alkoholu (albo i zgoła na mokro) kopjuje się na lśniącym papierze i dostawia do redakcji pisma, gdzie po ich zakwalifikowaniu do druku sporządza się z nich klisze drukarskie, najczęściej na cynku, drogą autotypji, odlewa matryce i po uformowaniu ich na walce rotacyjne drukuje wraz z tekstem na maszynach rotacyjnych.

Takie ilustracje wychodzą zwykle niezbyt szczęśliwie — winien temu pośpiech, niestaranne wykonanie klisz, nienależyte „przyrządzenie" ich do druku, słowem, oszczędność na czasie, pracy i pieniądzach.

Dlatego też obrazy w prasie codziennej aż nazbyt często przedstawiają czarne plamy, na których wogóle nic nie widać.

Pisma zagraniczne, przykładające więcej starań do wykonania ilustracyj i używające nieco lepszego papieru rotacyjnego, dają obrazy



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Wielki Staw w Tatrach



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Krajobraz tatrzański z Bukowiny



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Lato w Tatrach



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Wieś Bukowina Tatrzańska



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Lato



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane

Lato na Bukowinie



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane

Przed burzą w Tatrach Polskich

Wklęsłodruk Zakładów Graficznych „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy

nieraz zupełnie znośne i służące swemu celowi, którym jest poinformowanie czytelnika, jak dana rzecz wygląda, bez dalszych pretensji do estetyki lub piękna.

Lepiej dzieje się ilustracjom, ukazującym się w tygodnikach ilustrowanych. Tygodniki te posługują się również albo autotypją, albo rotograwjurą (wklęsłodrukiem).

Autotypja polega na tem, że zdjęcie fotografuje się przez specjalną siatkę (raster), rozkładając jego światła i cienie na sieć drobnych punktów widocznych przez słabą nawet lupę, przenosi na płytkę polerowanej blachy cynkowej i kwasem wytrawia te miejsca, które w obrazie mają być jasne.

W ten sposób powstaje rodzaj płaskorzeźby, w której miejscom jasnym obrazu odpowiadają wgłębienia, miejscom zaś ciemnym wypukłości, podobnie jak to się dzieje przy czcionkach drukarskich i dlatego też autotypja jest jedną z gałęzi wypukłodruku.

Wprost przeciwnie dzieje się przy rotograwjurze czyli wklęsłodruku. Tu oryginały reprodukuje się na przeźroczach, te zaś skolei przenosi się zapomocą techniki pigmentowej na walce miedziane, które potem rytuje się kwasem w ten sposób, że miejscom jasnym w obrazie odpowiadają wypukłości, miejscom zaś ciemnym zagłębienia, a więc wprost odwrotnie, jak w autotypji.

Różnica ta ujawnia się w odmiennym sposobie drukowania. Kliszę drukarską, wykonaną sposobem autotypji drukuje się tak samo, jak zestaw czcionek drukarskich, z któremi może być drukowana razem. Kliszę taką wraz z czcionkami, stanowiącemi tekst (albo jako osobną ilustrację) wkłada się do płaskiej maszyny drukarskiej, przesuwa po niej walcem napuszczonym farbą drukarską i w ten sposób pokrywa farbą przedewszystkiem wypukłości kliszy (i czcionek), w mniejszym stopniu półtony, zupełnie zaś nie pokrywa się farbą cieni (zagłębień) kliszy i czcionek, bo walec z farbą tam nie dociera, stykając się jedynie z powierzchnią miejsc wypukłych.

Następnie przykłada się na tak nasycony farbą zestaw arkusz papieru i drukuje ilustracje i tekst.

Inaczej w rotograwjurze. Tu obraz spoczywa nie na płaskiej kliszy, ale na walcu miedzianym i leży nie na wypukłościach kliszy, lecz w jej zagłębieniach.

Walec rotograwjurowy styka się z drugim, miękkim walcem nasyconym farbą, który wtłacza farbę w wszelkie zagłębienia walca obrazowego, poczem rodzaj noża (t. zw. rakel) zbiera nadmiar farby z powierzchni walca.

Po tym zabiegu farba pozostaje jedynie we wgłębieniach walca obrazowego i to w tem większej ilości, im zagłębienie to jest większe, a więc im większemu odpowiada zaczernieniu.

Po nafarbowaniu walec jest gotowy do druku i przez przepuszczenie pod nim arkusza papieru pod dużym naciskiem wyciska się niejako farbę z jego zagłębień na papier.

Technika rotograwjurowa, rozpowszechniająca się coraz bardziej, zawdzięcza uznanie — jakiem się cieszy — temu, że nie wymaga tak drogich gatunków papieru dla uzyskania doskonałych obrazów, daje

ilustracje soczyste i pełne głębi przy stosunkowo mniejszych kosztach, niż pełnowartościowa autotypja.

Powyższe uwagi techniczne ułatwią zorjentowanie się w zadaniach i potrzebach każdego działu fotografji w służbie prasowo-reklamowej i dlatego dłużej się zatrzymałem nad procesem powstawania ilustracji.

O ile dział ilustracyjny pism perjodycznych już od dłuższego czasu posługiwał się wyłącznie fotografją, o tyle dział reklamowy czyni to od niedawna i w mocno ograniczonej jeszcze mierze.

Reklama jest rzeczą starą jak świat, ale metody, jakiemi się dziś zaczyna posługiwać, są ultra-nowoczesne, co spowodowane jest przekształcaniem się reklamy z „nabierania klijenta“ w jego obsługę.

Znamy wszyscy reklamę, obiecującą, że kto będzie używał mydła X lub pudru Y, ten nigdy nie umrze, kto przyzwyczai się do stałego łykania pastylek Z, ten zyska powodzenie w życiu dzięki podwojonej sprawności myślenia, i t. d.

Ta metoda reklamy zwolna się przeżywa, a z nią przeżywają się i metody stosowane do jej ilustracji.

Dawniej reklama używała wyłącznie rysunku, bo chciała przedmiot reklamowany przedstawić w świetle korzystniejszem, niżby mu się to należało, chciała pokazać rzecz tak, jak ona nie wygląda i nie może wyglądać, by tylko zwabić kupującego, by go omamić nadzieją nabycia rzeczy nadzwyczajnej, by go oszołomić i wmówić w niego kupno.

Stąd wspaniałe rysunki reklamowe, wykonywane zresztą nieraz przez bardzo zdolnych (i bardzo dobrze opłacanych) rysowników, ukazujące nam rzecz w fantastycznych wprost kształtach.

Fotografja nie miała wstępu do tej dziedziny, bo była zanadto „szczera“, zanadto prawdziwa i skromna i nie pozwalała na zbytnią przesadę i blagę.

Ale ostatnio stosunki się zmieniły, i to po obu stronach. Z jednej strony fotografja — w dużej mierze dzięki nowej „rzeczowości“ nauczyła się pokazywać w niezrównany sposób powierzchnię i tworzywo przedmiotów, z drugiej zaś strony walka konkurencyjna i przeładowanie rynku towarem uczyniło kupujących sceptykami, nie dającymi się brać na zbyt fantastyczne ilustracje.

Te dwie przemiany otworzyły przed fotografją drzwi, dotychczas szczelnie zawarte, udostępniając jej olbrzymi teren pracy.

Ostatnie lata przynoszą ogromne sukcesy fotografji na tem polu. Dziś już każda gałąź przemysłu i handlu posługuje się fotografją, korzystając w coraz mniejszej mierze z usług rysownika, którego podporządkowano fotografowi, dając im zadania do wykonania drogą ścisłej współpracy.

Myli się, kto sądzi, że fotograf sam może pracować na polu reklamy, bo jedynie współpraca z dobrym rysownikiem daje tu wyniki dodatnie — obraz fotograficzny, nawet najlepszy, jest tylko surowcem, z którego współpraca rysownika może wykrzesać twór skończony.

Reklama musi bowiem składać się z obrazu i tekstu — tekstu tego jest obecnie coraz mniej, coraz bardziej ciężar przerzuca się na obraz, ale im mniej jest tekstu, tem wyższe stawia się wymagania jego treści, wkomponowaniu w całość i związaniu z obrazem.

Dlatego dziś reklamą fotograficzną zajmują się ludzie najbardziej uzdolnieni, znakomici artyści fotografowie o subtelnem wyczuciu piękna i nerwie aktualności, nierzadko sami równocześnie będący rysownikami lub malarzami.

Kto widział reklamę takich zdawałoby się „niefotogenicznych“ rzeczy, jak materjały jedwabne, wełniane lub garderoba męska i damska, wykonaną sposobem fotograficznym, a stale stosowaną w dużych pismach tygodniowych na zachodzie, ten potrafi ocenić trudności, z jakiemi musiał walczyć fotograf, by wywiązać się należycie z zadania.

Oddać na zdjęciu sztuczkę jedwabnej materji tak, by mimowoli ręka się po nią wyciągała, by można było ocenić niemal gatunek materjału, by fałdy jedwabiu zdawały się poruszać, a światła ślizgać po ich załamaniach, to rzecz trudna i wymagająca olbrzymiej wiedzy technicznej i artystycznego przygotowania.

Ale nie koniec na tem, bo samo zdjęcie tego jedwabiu musi być należycie ujęte w ramy obrazu, musi być splecione w jedną całość z odpowiednim tekstem, krótkim, a przekonywającym i wrażającym się w pamięć.

Mistrzowskie wprost żonglowanie światłem, układanie przedmiotów tak, by uwypuklić ich charakter, jakość, zalety, znakomita technika negatywowa, oto rzeczy jedynie podstawowe.

Bo przedewszystkiem trzeba mieć pomysł, dać rzecz nową, nigdzie jeszcze niewidzianą, znać upodobania i gust ludzi, do których reklama ma dotrzeć, słowem, być wszechstronnym artystą, dobrym psychologiem, starym technikiem, obracać się swobodnie w każdej dziedzinie życia i sztuki.

Dobrych obrazów reklamowych jest mało, ale cenione są na wagę złota i dają ich autorom sławę i niezależność majątkową.

Jak powstaje fotografja reklamowa? Otóż przedewszystkiem po wyborze przedmiotu, np. samochodu, który fabryka zamierza silnie w danym sezonie reklamować, następuje rozważanie, gdzie obrazy reklamowe mają się ukazać, w jakich pismach, dla jakich kół czytelników, czy mają działać na ludzi przesyconych luksusem, czy przemawiać do szerokich kół ludzi interesu lub zamożnych grup ludności różnych zawodów.

Jeśli dany samochód jest wozem luksusowym, przeznaczonym dla najbogatszych sfer publiczności, to fotograf musi pamiętać o tem, że ludzie ci już napewno mają jakiś wóz, musi więc dany samochód pokazać z jakiejś strony tak korzystnej, tak nowej, by zainteresować ludzi, kupujących nowy wóz dlatego, że jest bardziej udoskonalony, bardziej wygodny lub nowoczesny, niż poprzedni.

Jeśli samochód przeznaczony jest dla sportsmena, to obraz reklamowy musi uwydatnić jego szybkość, akcelerację, rasowy kształt karoserji, nowe pomysły w budowie podwozia i nadwozia, musi podkreślić zalety, których nie mają dotychczasowe samochody.

Jeśli wóz przeznaczony jest dla turysty, to fotografja musi połączyć jego obraz z przyjemnościami dalekich wypraw, musi wzbudzić w kupującym wrażenie, że żadnym innym wozem nie odbędzie tak pięknie dalekiej wyprawy, nie zazna tylu przyjemości, co tym właśnie.

Wóz dla „szarego człowieka“ (oczywiście w pojęciu zachodniem, bo u nas wszyscy niemal jesteśmy poniżej poziomu szarego człowieka, mogącego sobie pozwolić tylko na tani samochód) musi być tak przedstawiony, by widać było, że mimo prostej konstrukcji jest wygodny i celowo zbudowany, że służy swemu właścicielowi w każdej porze dnia i roku, że nie wymaga zbytniej pielęgnacji, dużego garażu, że jest ekonomiczny w użyciu, tani i praktyczny.

Kto uważa, że zwykłe zdjęcie nie może podkreślić tak abstrakcyjnych pojęć, jak wyżej omówione, nie nadaje się na fotografa reklamowego, bo nie da obrazu, działającego sugestywnie na kupujących.

Powyższy przykład z samochodem daje się mutatis mutandis rozciągnąć na wszelkie dziedziny reklamy.

Skoro więc mamy już zdjęcie, opracowane pod powyższym punktem widzenia, przystępujemy do opracowania odpowiedniego tekstu. Tekst musi być krótki, lakoniczny, musi zawierać tylko rzeczy najpotrzebniejsze i musi wiązać się z obrazem w jedną harmonijną całość.

Czy tekst ten będzie umieszczony obok samego obrazu, czy wprost na nim, czy też nawet będzie niejako wplatał się w obraz, jest kwestją zależną od jego brzmienia i jakości obrazu, a najściślejsze zespolenie tekstu rysowanego z obrazem stanowić będzie o powodzeniu całości.

Dopiero taka całość daje obraz reklamowy. Ważną rolę gra tu oczywiście znajomość środowiska, dla jakiego reklama jest przeznaczona. Bo byłoby nonsensem użyć obrazu wytwornej damy w futrze, pijącej w eleganckiej kawiarni kawę, na reklamę taniej kawy ludowej, kupowanej przez żony robotników (choć może się zdarzyć, że obraz działa „prawem kontrastu“, pokazując szaremu człowiekowi, że tanim kosztem może być wytworny), a tak samo nie można reklamować drogich pończoch damskich, pokazując wiejską dziewczynę.

Wogóle zadaniem reklamy dzisiejszej jest zachęcenie do kupna w ten sposób, by kupującemu daną rzecz pokazać wprawdzie w świetle jak najkorzystniejszem, by wzbudzić w nim mniemanie, że przedmiot reklamowany jest o całe niebo lepszy od przedmiotów wyrabianych przez konkurencję, ale by go nie oszukać co do rzeczywistego kształtu i właściwości danych rzeczy, bo inaczej klijent cofnie się, gdy w chwili kupna zobaczy, że jego wymarzony objekt zbytnio odbiega w rzeczywistości od obrazu, jaki o nim sobie urobił na podstawie obrazu reklamowego.

Jedną z form reklamy nowoczesnej, obok ogłoszenia w prasie ilustrowanej lub codziennej jest plakat, przeznaczony do umieszczenia na słupach reklamowych, w wagonach kolejowych, na dworcach, w tramwajach, i t. d. Plakat tem się różni zasadniczo od ogłoszenia w piśmie, że musi działać na odległość, musi przyciągać oko zdaleka, musi mieć jeszcze mniej treści, a bardziej wymowny obraz.

Znana jest powszechnie reklama plakatowa, jaką stosują światowe fabryki mydła, działające na terenie Polski. Plakaty, przedstawiające użycie mydeł i proszków do prania, hasła sugestywne, zwięzłe i wbijające się w pamięć są już dziś powszechnie znane.

O ile w dziedzinie ilustracji w czasopiśmie ilustrowanem fotografja już dobrze się zakorzeniła, o tyle reklama plakatowa jeszcze jest w przeważnej części w rękach malarzy i rysowników.

Wszyscy znamy wspaniałe obrazy z cyklu „Piękna Polski“, malowane przez Norblina, godnie reprezentujące nas zagranicą obok wspaniałych obrazów obcych. Ale plakaty te działają nietylko linją i plamą, jak ogłoszenia w czasopismach, lecz przedewszystkiem rzucają się w oczy dzięki barwie i to jest pierwszą przyczyną, dla której plakat jest jeszcze dziś dziedziną nie opanowaną przez fotografję.

Drugą przyczyną jest efekt płaszczyznowy plakatu. Obrazy olbrzymich nieraz rozmiarów, rzucane śmiało na papier, wabiące kontrastem dużych płaszczyzn dają się łatwiej komponować i wykonać pendzlem malarza, niż objektywem fotografa.

Ale i tu zdarzają się wyjątki. Plakaty, pokazujące nam różne przedmioty w ich zupełnie naturalnym wyglądzie, a zwłaszcza przedmiotów jednobarwnych, mogą być i są wykonywane drogą fotograficzną, na czem zyskuje dokładność oddania rzeczy, nie traci zaś efekt całości, bo napis na plakacie może być barwny, bo, sam przedmiot może być odpowiednio kolorowany. Tu nie obowiązuje zakaz ręcznego kolorowania fotografji, podobnie jak to się dzieje w fotografice, bo każdy środek jest dobry, a obraz reklamowy nigdy nie jest wytworem „czystej“ fotografji, lecz zawsze kombinacją fotografji i rysunku lub malarstwa.

Tak więc fotografja opanowała dziś dziedzinę ilustracji prasowej aktualnej bez reszty, tematy naukowe tak samo, w dziale ogłoszeniowo-reklamowym zwolna wypiera już rysunek ręczny, nakoniec zaś sięga do plakatu jako ostatniej twierdzy grafiki i malarstwa.

Na Zachodzie są całe ateliers reklamowo-fotograficzne, złożone ze sztabu fotografów, rysowników i malarzy, podejmujące się wykonania najbardziej śmiałych projektów. U nas dziedzina ta zupełnie jest nieznana i wykonywanie ogłoszeń leży albo w ręku rysowników i malarzy, traktujących przeważnie swą pracę na tem polu jako przymusowy środek zarobkowania w odróżnieniu od „czystej“ sztuki, albo też próbują swych sił dyletanci, których nieudolne nieraz próby firmy przemysłowe i handlowe tylko dlatego przyjmują, że nie mają ludzi, którzyby potrafili powiedzieć, że dany obraz niema najmniejszej wartości.

A już wystawa plakatów propagandowych byłaby u nas pokazem rekordowego niechlujstwa rysunkowego, brzydoty i nonsensu. Dobrych plakatów reklamowych jest u nas znikoma ilość.

W każdym razie warto fotografom polskim polecić studjum ogłoszeń w pismach zagranicznych, i to począwszy od zwyczajnych tygodniowych ilustracyj aż do wytwornych organów wielkiego świata, by się mogli zorjentować, jak olbrzymie leżą przed nimi możliwości, przez nikogo jeszcze niewykorzystane.

Inż. Wł. Markocki,
Bydgoszcz.

Laboratorjum fotochemiczne
fabryki „Alfa“.

Kilka słów o utrwalaniu.

Światłoczuła warstwa materjałów fotograficznych jest w głównej mierze zawiesiną chlorowcowych soli srebra w żelatynie. W procesie wywoływania część tych soli ulega redukcji na srebro metaliczne, tworząc obraz. Pozostająca jednak w warstwie reszta (ca 70%) jest już nietylko zbędna, ale nawet szkodliwa i zostaje usunięta w procesie utrwalania przez utworzenie związków kompleksyjnych rozpuszczalnych w wodzie.

Najczęściej stosowanym środkiem do tego celu jest tiosiarczan sodowy ($Na_2 S_2 O_3 . 5 H_2 O$. zwany także hyposulfitem lub natronem). Jest to sól bezbarwna krystalizująca w układzie jednoskośnym z pięcioma cząsteczkami wody, topiąca się w 48° C. we własnej wodzie krystalizacyjnej.

Reakcja tworzenia się rozpuszczalnych we wodzie związków kompleksyjnych przebiega w przypadku użycia tiosiarczanu w trzech stadjach. W pierwszym rzędzie tworzy się, podobnie jak chlorowcopochodne srebra, trudno rozpuszczalny tiosiarczan srebra:

A) $2\ AgBr + Na_2S_2O_3 = Ag_2S_2O_3 + 2\ NaBr.$

(dla przykładu wziąłem bromek srebra Ag Br, jednak w przypadku jodku czy chlorku reakcja przebiega podobnie).

Tiosiarczan srebra reaguje dalej z nadmiarem tiosiarczanu sodu, dając zespoloną sól, nadal trudno rozpuszczalną w wodzie:

B) $Ag_2S_2O_3 + Na_2S_2O_3 = Ag_2S_2O_3 .\ Na_2S_2O_3.$

Koniec tej reakcji można poznać po zniknięciu „mleczności“ warstwy emulsji. Dopiero w trzeciem stadjum powstaje rozpuszczalna we wodzie sól zespolona, która podczas następnego płukania zostaje usunięta z emulsji:

C) $Ag_2S_2O_3 .\ Na_2S_2O_3 + Na_2S_2O_3 = Ag_2S_2O_3 .\ 2\ Na_2S_2O_3.$

Z tego względu poleconem jest trzymać kliszę czy film dwa razy dłużej w utrwalaczu niż to jest potrzebne do zniknięcia mleczności. Przerywając bowiem utrwalenie przed ukończeniem reakcji „C“, pozostałaby w emulsji sól zespolona $Ag_2S_2O_3 .\ Na_2S_2O_3$, która jako trudno rozpuszczalna nie mogłaby być usunięta podczas płukania i ulegając w czasie przechowywania negatywu rozkładowi z wydzieleniem siarczku srebra, zabarwiłaby go na żółto. Niektórzy jednak badacze (Lumière, Seyewetz) uważają, że w kąpieli niezużytej szybkość reakcji „C“ jest tak znaczna, iż zaraz po zniknięciu mleczności emulsji możemy utrwalanie bez żadnych obaw przerwać.

Sumaryczny czas utrwalania zależy nietylko od stężenia tiosiarczanu (minimum czasu osiągamy przy 25—40%), lecz także w znacznej mierze od wielkości ziarna i grubości warstwy emulsji i jej składu chemicznego, temperatury utrwalacza oraz innych mniej ważnych czynników. Naturalnie w miarę zużycia kąpieli czas utrwalania rośnie, co spowodowane jest częściowo spadkiem koncentracji tiosiarczanu, lecz przedewszystkiem pojawieniem się w kąpieli chlorowcopochodnych sodu, które jako produkty

reakcji „A“ powodują opóźnienie jej, oraz przesunięcie się stanu równowagi wg. prawa działania mas. Z tego powodu nigdy nie możemy dojść do zupełnego zużycia tiosiarczanu według nakreślonych powyżej reakcyj i nasycony roztwór bromku srebra w 10% tiosiarczanie zawiera zamiast 49 g — co wynikałoby ze stechjometrycznych stosunków reakcyj „A“ „B“ i „C“ — tylko 35 g AgBr w litrze roztworu. Jest to jednak stan równowagi ustalający się po bardzo długim czasie i dlatego w praktyce kąpiel staje się znacznie wcześniej niezdatną do użytku, mianowicie już przy około 8 g bromku srebra w litrze 10% tiosiarczanu.

Ze względu na niską cenę tiosiarczanu nie zaleca się specjalnych jego oszczędności, możemy jednak w litrze 25% tiosiarczanu utrwalić 8 tuz. płyt 9×12 lub w litrze 15% tiosiarczanu 30 tuz. papierów 9×12. Przy papierach nie możemy w sposób łatwy obserwować tych stadjów utrwalania i dlatego stosuje się tu utrwalanie na czas; 10 minut wystarcza w każdym wypadku.

Przez mieszanie kąpieli ułatwiamy dyfuzję tiosiarczanu, skracając wydatnie czas utrwalania. Również dodatek do kąpieli chlorku amonowego (salmiaku NH_4Cl) przyspiesza dosyć znacznie utrwalanie, jednak tylko w tym przypadku, o ile emulsja zawiera jodek srebra, co przy materjałach negatywowych zawsze ma miejsce. Efekt proporcjonalny jest do ilości jodku srebra w emulsji.

Razem z płytą, nawet przy dobrem płukaniu, przenosimy do utrwalacza pewną ilość wywoływacza, który ulegając z czasem w alkalicznej reakcji utlenieniu, powoduje ciemnienie kąpieli. Zapobiega temu zakwaszenie utrwalacza przez dodatek kwaśnego siarczynu sodu ($NaHSO_3$), lub pirosiarczynu potasu ($K_2S_2O_5$), a niekiedy nawet z braku powyższych kwasu siarkowego z pewną ilością siarczynu sodu. Dodatki te, prócz konserwacji utrwalacza, dają nam jeszcze tę korzyść, że z chwilą przesiąknięcia kwaśnego roztworu w całą warstwę emulsji, wywoływanie zostaje zupełnie wstrzymane i bez obawy możemy już zapalić zwykłą żarówkę.

W lecie lub w krajach gorących, korzystne a nawet niekiedy konieczne jest stosowanie utrwalaczy garbujących, podnoszących punkt topnienia emulsji, zabezpieczających ją zatem od spłynięcia wskutek zbyt wysokiej temperatury płukania lub suszenia. Jako środków garbujących używa się zazwyczaj ałunu glinowego, chromowego lub formaliny.

Wspomnę jeszcze o osłabiającem działaniu utrwalacza, zwłaszcza kwaśnego. Efekt przy materjałach negatywowych daje się jednak zauważyć dopiero przy dłuższem działaniu tak, iż w normalnym toku pracy nie wchodzi w rachubę. Emulsje papierów, posiadające ziarno znacznie drobniejsze, wykazują większą w tym kierunku wrażliwość i z tego powodu nie należy stosować utrwalacza zbyt mocnego i nie przeciągać niepotrzebnie czasu utrwalania, gdyż może to spowodować osłabienie lub nawet zupełną utratę rysunku w światłach obrazu.

Stosując też bardzo stężony tiosiarczan, zachodzi możliwość, po przeniesieniu papieru z utrwalacza do wody, tworzenia się pęcherzy spowodowanych wielkiem ciśnieniem osmotycznem. Z tych względów poleca się użycie dla papierów tiosiarczanu 10%. Dla klisz i błon natomiast można bez obawy używać utrwalacza o zawartości 25% tiosiarczanu.

Pamiętać należy, aby nie rozlewać utrwalacza po pracowni, albowiem wysychając, unosi się w postaci pyłu i zanieczyszcza materjały fotograficzne lub gotowe zdjęcia. Specjalnie szkodliwym może być tiosiarczan we wywoływaczu.

Po utrwaleniu musimy przez płukanie usunąć z warstwy zawarte w niej sole. Półgodzinne płukanie w wodzie bieżącej, lub pięciokrotne zmienienie wody co 10 minut wystarcza w zupełności, natomiast najdłuższe nawet moczenie w jednej wodzie nie prowadzi całkiem do celu.

Kilka recept na utrwalacze dla płyt i błon.

1. Utrwalacz kwaśny:

tiosiarczan sodu	250 g
kwaśny siarczyn sodu lub pirosiarczyn potasu	25 g
wody	1000 cm³.

2. Utrwalacz „szybki“:

tiosiarczan sodu	250 g
kwaśny siarczyn sodu	10 g
chlorek amonowy	75 g

3. Utrwalacz garbujący z ałunem chromowym:

tiosiarczan sodu	200 g
ałun chromowy	5 g
kwaśny siarczyn sodu	4 g

Z laborat. fabr. Alfa.

Nowy materjał negatywowy „ALFA“.

Z okazji 10-lecia istnienia fabryki „ALFA“ wypuściliśmy na rynek nowy gatunek płyt pod nazwą „Jubileuszowe“.

Jakkolwiek myślą przewodnią było dostarczenie płyty specjalnej do portretu, to jednak materjał ten, jak każdy zresztą dobry, nadaje się i do innych celów.

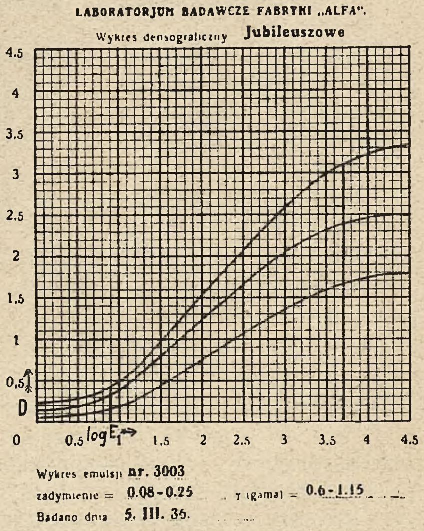
Portret stawia jednak dodatkowe warunki specjalne, które nieкoniecznie muszą być spełnione przez płyty innego rodzaju.

Portret, jak wiadomo, przedstawia często bardzo długą skalę jasności przekraczającą nieraz stosunek 1 : 100. Płyta do tego celu musi mieć zatem „długą gradację“, dającą gwarancję bogatego rysunku nietylko w półtonach, lecz także w cieniach, oraz specjalnie ważnych w portrecie światłach.

Wykres tej właściwości płyt „Jubileuszowe“, wyrażający zależność otrzymanego po wywołaniu zaczernienia od naświetlenia (czyli iloczynu z intensywności światła padającego na kliszę oraz czasu jego działania) przedstawia rycina obok. Trzy krzywe odnoszą się do różnych czasów wywoływania: 2, 4 i 7 minut.

Rzut na oś naświetleń odcinka „użytecznego“ krzywych, w którym oddanie wartości tonalnych motywu jest prawie bez zniekształceń, reprezentuje nam „długość gradacji“ i wynosi około 2,8 jednostki w skali lo-

garytmicznej, co odpowiada w skali numerycznej stosunkowi jasności 1 : 635. Odcinek użyteczny zaznaczono na wykresie pionowemi linjami. Motywy o dłuższej skali jasności niż 2,8 jednostki spotyka się w praktyce bardzo rzadko; do nich należą przedewszystkiem kontrastowe wnętrza, gdzie skala jasności nie jest praktycznie ograniczoną. Jednak i w tych przypadkach obraz „matówkowy", padający na kliszę posiada skalę jasności znacznie skróconą wskutek nieuniknionych refleksów w objektywie niekiedy nawet do 1 jednostki. Rozpiętość jasności w portrecie wg. Jones'a waha się zazwyczaj od 1,7 do 2,0 jednostek. Motyw o tej rozpiętości jasności możemy zatem na kliszach „Jubileuszowych" przeeksponować 4—6 razy bez ujemnego wpływu na rysunek świateł. W przypadku krótkiej gradacji otrzymaliśmy wtedy światła „płaskie" bez rysunku. Jest to cecha w praktyce bardzo ważna, dająca swobodę naświetlenia.



Nachylenie krzywych do osi naświetleń, będące miarą kontrastowości materjału jest nawet w przypadku długiego wywoływania niezbyt duże. Jest to zatem materjał miękko pracujący.

Jednostajna, wysoka czułość 26⁰ Sch. umożliwia krótki czas naświetlenia nawet w przypadku słabego oświetlenia.

Dobra barwoczułość, zwłaszcza przy świetle sztucznem, dopełnia zalet tej płyty specjalnie nadającej się do zdjęć portretowych w atelier.

Kto zatem chce mieć negatywy dobrze „wyrobione", harmonijne o bogatym rysunku we wszystkich partjach motywu, niech używa płyty „Jubileuszowej".

Płyty „Jubileuszowe" wyrabiane są jako bezodblaskowe (antihalo) i zwykłe.

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

Komentarz autorski do ilustracji.

Wszystkie ilustracje wykonano „Leiką“ („Elmar“ 1 : 3,5, F = 5 cm) na filmie kinowym „Alfa-Pan“, przy użyciu filtra żółtego średniej gęstości. Przeciętne naświetlenie, $^1/_{10}$ sek. przy F = 1 : 6,3. Powiększenia do reprodukcji wykonano na „Alfabromie“ miękkim wzgl. normalnym, w zależności od charakteru i stopnia kontrastowości negatywu.

Negatyw wywołano w tanku „Correx“, typu Zeiss-Ikon, w którym taśma wywoływana stoi luźno, bez pośrednictwa żłobkowanej wstęgi celulojdowej. Wywoływacz metolowo-boraksowy według przepisu inż. Daniewskiego („Fotograf Polski“ nr. 2/1932). Oto jego skład:

metolu	4 g
siarczynu sodu kryst.	400 g (jeżeli siarczyn bezwodny, to 200 g)
boraksu kryst.	20 g
wodą dopełnić	do 1 litra.

Jest to roztwór zapasowy, który do użytku rozcieńcza się trzema częściami wody. Tak rozcieńczony roztwór użytkowy służy jednorazowo, poczem się go wylewa. Czas wywoływania filmu „Alfa-Pan“ wynosi 20—25 minut przy temperaturze 18^0 C. Otrzymuje się negatywy przejrzyste, miękkie, ze wszystkiemi szczegółami, dobrze się nadające do powiększania na „Alfabromie“ normalnym.

Jak widzimy, cechą powyższego wywoływacza jest wielka ilość siarczynu przy zupełnym braku bromku potasu. Brak ten daje się czasem odczuć jako zadymienie na filmie „Super-Omega“, natomiast na „Alfa-Pan“ można zawsze otrzymać klarowne negatywy, o łagodnej, przepięknej gradacji. Zaznaczam, że dodatek bromku potasu zmienia odrazu własności wywoływacza i wpływa wybitnie na charakter negatywu w kierunku zwiększenia kontrastów.

Wywoływacz w podanym składzie nie potęguje ziarna i działa jednocześnie wyrównawczo. Dlatego też motywy, z natury mgliste i bez kontrastów, mogą wypaść zbyt blado. Sporządzenie wywoływacza napotyka na pewne trudności, których można uniknąć, postępując w sposób, który podajemy poniżej.

Do butelki litrowej nalewamy pół litra wody przegotowanej i jeszcze gorącej. Najpierw wsypujemy metol, który się natychmiast rozpuszcza. Po stwierdzeniu, że to się stało, wsypujemy siarczyn, który przy temperaturze wody trochę poniżej wrzenia również się rozpuści, trzeba jednak chwilę dobrze wstrząsać butelką. Ponieważ boraks w obecności tak znacznej ilości siarczynu rozpuszcza się bardzo trudno i niezupełnie, przeto rozpuszczamy go osobno w małej ilości wody gorącej i roztwór ten wlewamy do wywoływacza, poczem dolewamy jeszcze wody przegotowanej do ilości jednego litra. Gotowy wywoływacz powinien odstać conajmniej dobę, poczem można go jeszcze przefiltrować przez watę i odstawić do użytku.

Ktoby jednak przypuszczał, że tajemnica powodzenia leży tylko w wywoływaczu, byłby w błędzie. Dobry wywoływacz może dopomóc

naturze zdjęcia i motywu, ale lichego zdjęcia nie uszlachetni. Więc jeszcze parę objaśnień do ilustracji „Lato w Tatrach“. Wywoływacz i dobór odpowiedniego papieru sprawił, że rozkład plam i ich wzajemny stosunek jest prawidłowy. Najwięcej jednak — poza kompozycją — zawdzięcza to zdjęcie wyjątkowym warunkom atmosferycznym, dzięki którym piękne chmury rzuciły cień na góry, podczas, gdy pierwszoplanowy owies znalazł się w pełnem słońcu. Takie rzeczy trzeba jednak umieć podpatrzeć i w tem jest znaczna część powodzenia.

Ruch fotograficzny w Kraju.

O ile w sezonie letnim wre praca fotograficzno-twórcza, o tyle w zimie mamy raczej sposobność do oglądania owoców tej pracy, bo klimat nasz, w dużej części kraju bezśnieżny i bezsłoneczny nie sprzyja bardziej intensywnej pracy na wolnem powietrzu.

Sezon jesienny w ubiegłym roku zaznaczył się poważną imprezą, bo IX Międzynarodowym Salonem Fotografiki w Polsce, który trwał od 28 października do 3 listopada 1935.

Salon ten zgromadził bardzo poważną ilość obrazów tak zagranicznych, jak i polskich — krytyki szczegółowe ukazały się w wszystkich pismach polskich, więc obecnie recenzja byłaby już spóźniona i nieaktualna. Warto tylko wspomnieć o nowości, jaką było dopuszczenie na Salon zbiorowych przesyłek obrazów, reprezentujących poszczególne kraje i podlegających tylko ocenie własnego Jury. Takie reprezentacje zbiorowe dają znacznie lepszy pogląd na całokształt twórczości danego kraju, niż obrazy, nadsyłane indywidualnie.

Pozatem trzeba zaznaczyć silnie podkreśloną stronę reklamową Salonu. I tak Kodak dał swoją dużą wystawę specjalną, Leitz zaś pokazał prace wykonane Leiką (trzeba przyznać, że były to naogół wspaniałe rzeczy o wysokiej wartości artystyczne). Natomiast przemysł krajowy reprezentowany był tylko przez więcej niż skromne stoiska kilku firm bez udziału najpoważniejszych fabryk, co słusznie podkreślił p. Kaz. Greger w redagowanem przez siebie piśmie „Wiadomości Fotograficzne“.

Inne wystawy krajowe były mniejszego znaczenia i nie wychodziły poza ramy imprez lokalnych lub specjalnych.

Prasa polska nadal reprezentowana była przez dwa pisma warszawskie i jedno poznańskie, do których przybył jeszcze wileński „Przegląd Fotograficzny“, redagowany przez Wilnian nadzwyczaj starannie i ukazujący się z podkreślenia godną regularnością. Pismo to stale zwiększa swą objętość i ulepsza szatę zewnętrzną tak, że dziś już wybija się na czoło naszej prasy fachowej.

Ważną pozycją w dziedzinie naszego piśmiennictwa fachowego jest książka Jana Bułhaka „Estetyka Światła“. Okazały tom o trzystu blisko stronach druku, oraz sporej ilości całostronicowych plansz ilustracyjnych (wykonanych wedle zdjęć sporządzonych na papierach „Alfy“) obejmuje wszelkie dziedziny artyzmu fotograficznego.

W 35 rozdziałach autor omawia wszystkie problemy, które mogą interesować poważnego artystę, a omawia je w sposób tak żywy, tak

bezpośredni, że czyta się je jednym tchem, jak najciekawszą powieść. Nawet kwestje ściśle techniczne nabierają zupełnie swoistego wyrazu, gdy o nich mówi Bułhak, oceniający je pod kątem ich doniosłości dla artystycznego wyniku pracy.

Książka ta stanowi bardzo doniosłą zdobycz naszej literatury fachowej, która poszczycić się może dziełem, jakiego bodaj nie ma w tej postaci zagranica.

Pozatem Wilno wydało miłą broszurę ku upamiętnieniu trzydziestolecia pracy zawodowej Bułhaka.

Podczas gdy Wilno obchodziło jubileusz, Warszawa poniosła bolesną stratę przez nagły zgon Prezesa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i Związku Polskich Tow. Fot., Majora Tadeusza Bobrowskiego.

Zmarły poświęcił się z całym zapałem pracy na polu organizacyjnem i niestrudzonej Jego energji zawdzięczamy w dużej mierze ostatni Salon, jak i wiele sukcesów organizacyjnych. Śmierć Jego okryła żałobą cały polski świat fotograficzny.

Życie organizacyjne płynie u nas dość ospale w utartych kolejach. Jedynie Tow. Mił. Fot. w Poznaniu przekształciło się w jesieni w klub zamknięty, przymujący jedynie artystów, podobnie jak to się dzieje z Klubem wileńskim. O ile nowa ta forma organizacyjna wzmoże aktywność Klubu, pokaże dopiero przyszłość.

Polski przemysł fotograficzny pracuje nadal pomyślnie i mimo trudnych warunków zbytu utwierdza coraz mocniej swoją pozycję. Wyroby polskie znajdują coraz więcej uznania u polskich odbiorców, którzy zwolna wyzwalają się spod uroku słowa „towar zagraniczny“. Ile zaś w tem jest zasługi „Alfy“, o tem wie każdy, kto zna stosunek ilościowy towaru Alfy i innych fabryk na rynku.

Zbliżający się sezon wiosenny napawa nas otuchą, że przebrnęliśmy najgorsze okresy kryzysu i że amatorzy nasi pracować będą z zdwojoną energją. **Dr. Tadeusz Cyprian,** C. F. K. P., Poznań-Puszczykówko.

XVI Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej odbyła się we Lwowie w czasie od 23 lutego do 20 marca r. b., Lwowskie Salony fotografiki mają już w Polsce ustaloną opinję jako rzeczywiście wyborowy przegląd najnowszej twórczości fotograficznej całego kraju. Opinję tę podtrzymał w pełni Salon tegoroczny, zgromadził bowiem dzieła wszystkich najwybitniejszych fotografików polskich, a obok nich dał sposobność wystąpienia publicznego znacznemu zastępowi talentów nowych, poczęści jeszcze nieznanych.

Wzięło udział w wystawie niemal 140 autorów, a ponieważ do wystawienia przyjęła komisja kwalifikująca ponad 400 obrazów, wypadły na jednego autora przeciętnie trzy okazy. Byli wśród nich oczywiście i tacy, którym przyjęto wszystkie nadesłane obrazy (5—6); ale ta skromna liczba 400 okazów na 140 autorów może być pewnego rodzaju pociechą dla wszystkich tych wystawców, którym przyjęto zaledwie jedno lub dwa dzieła.

„Gwoździem“ Salonu lwowskiego były w tym roku dzieła fotografików poznańskich z mistrzem Wańskim na czele. Jego bardzo wybitna indy-

widualność artystyczna widocznie utrzymuje w tamtejszem T-wie Fotograficznem wysiłki innych artystów na wysokim poziomie, a to zarówno artystów już uznanych, jak i talenty młodsze.

Tuż po Poznaniu postawiłbym Warszawę, nielicznie wprawdzie reprezentowaną na wystawie, ale zato pracami przeważnie wyborowemi. Dorównywa jej niemal poziomem Wilno, a jeżeli uwzględnimy stosunek ludnościowy obu tych miast, to może nawet Wilno wyprzedziło stolicę. Pozatem Wilno ma swoją cechę charakterystyczną, jakiej napróżno szukalibyśmy u artystów innych miast; ma swoistą „szkołę“ wyrazu artystycznego, noszącą wybitne piętno indywidualności mistrza Bułhaka. Emancypuje się spod niej tylko jeden Wileńczyk (Hermanowicz), podczas gdy np. w Poznaniu mimo równie potężnej indywidualności Wańskiego każdy z artystów tamtejszych zachowuje właściwą sobie fizjognomję w twórczości fotograficznej.

Niema podobnież śladu żadnej „szkoły“ wśród artystów warszawskich, ani niema jej wśród fotografików w innych większych skupieniach artystycznych. Uważam to za objaw dodatni, gdyż każda „szkoła“ ma tylko dopóty wartości i rację bytu, dopóki „uczy“, dopóki wskazuje drogi talentom nieskrytalizowanym; u artystów wytrawnych zaś grozi już manjerą lub szablonem. Że zresztą przechodzenie przez pewną „szkołę“ nie jest konieczne, świadczą — bardzo wybitne nieraz — prace artystów „dzikich“, tworzących samotnie w jakimś zapadłym zakątku (jak np. Bitków).

Szczupłe ramy sprawozdania nie pozwalają mi wymienić nawet po nazwisku autorów wszystkich dzieł wybitniejszych; muszę zatem poprzestać na krótkiej wzmiance, że Krzemieniec nie wystąpił w tym roku okazale. Kraków był reprezentowany nielicznie, lecz wartościowo, a Lwów nie poszedł za przykładem wystaw francuskich, na których miejscowi zawsze przygniatają swą większością zaproszonych gości. Że mimo swej gościnności Lwów obronną ręką wyszedł z porównania do innych miast polskich, to już objaw rozmachu twórczego i dobrego smaku, którego nawet sroga komisja kwalifikacyjna nie potrzebowała korygować.

Wśród tematów prac wystawionych przeważał, jak wszędzie zresztą, krajobraz, przeważnie bardzo dobry; architektura, nieco słabsza, trzymała się niemal wyłącznie granic „fotografji czystej“, niewiele zatem nowego miała do powiedzenia. Wielki rozmach twórczy objawiał się w portrecie; nie brakło obok niego dość znacznej liczby aktów, przeważnie poprawnych, a nawet bardzo dobrych. Rodzaj niezbyt bogaty ilościowo, wybijał się jakościowo nieraz na pierwsze miejsce spośród innych tematów. Natura martwa — nieliczna, jak zwykle — nie znalazła widocznie dotychczas swego „wielkiego twórcy“, była bowiem przeważnie zaledwie poprawna.

Techniką obrazów był w ogromnej większości brom, doprowadzony w niektórych pracach do szczytu perfekcji, co tem bardziej podnieść należy, że właśnie te najlepsze dzieła wykonano na poczciwym bromie krajowym. Drugie skolei miejsce ilościowo zajmował przetłok — niezawsze szczęśliwy, czasem jednak mistrzowski — oraz bromolej; były także dwa duże przeźrocza (poza konkursem).

J. Świtkowski.

Tegoroczna (IV) Wystawa Fotografiki Wileńskiej, słusznie urządzona przez Fotoklub Wileński w czasie wiosennych uroczystości związanych z świętem św. Kazimierza („Kaziuk“) w pierwszej połowie marca, zgromadziła w wielkiej sali Izby Przemysłowo-Handlowej nietylko znaczną ilość prac (175 na szesnastu członków Fotoklubu i trzech autorów niezrzeszonych), ale także nadzwyczaj dużo zwiedzających. Pomysł bodaj najruchliwszego Fotoklubu w Polsce zorganizowania wystawy w czasie uroczystości regjonalnej zasługuje na uznanie i dowodzi wszechstronnego zmysłu organizacyjnego wileńskich kierowników ruchu fotograficznego, jednokrotnie już uwidocznionego tak w imprezach jak w wydawnictwach.

Dobrą i niemniej zasłużoną opinję prasy fachowej i dzienników zdobył Jerzy Dzierzbicki swą wystawą indywidualną. Oryginalność Dzierzbickiego, wyrażająca się w kompozycji geometrycznej, a mało znana szerszemu ogółowi, warta jest bliższego zaznajomienia się i dlatego zainteresowanych architektoniką (i nietylko tych) należy zachęcić do przejrzenia albumu zdjęć z Kazimierza nad Wisłą, wydanego wprawdzie już w 1933 r., lecz dodziśdnia niemniej aktualnego jako niewątpliwe dzieło sztuki.

Wystawy i Konkursy.

Przedewszystkiem zwrócić należy uwagę na **dwa konkursy fotograficzne fabryki „ALFA“** tak spowodu popularności, jaką fabryka ta cieszy się zasłużenie w najszerszych kołach miłośników sztuki fotograficznej, jak ze względu na duże nagrody, których równowartość dochodzi 10.000.— złotych. Termin zgłoszeń jest stosunkowo daleki (jesień), więc na przygotowanie prac zostaje jeszcze sporo czasu. Bliższe dane o konkursach oraz warunki udziału podane są na specjalnych ulotkach, rozdawanych przez składy z artykułami fotograficznemi.

Pierwsza ogólnokrajowa **wystawa** fotograficzna **pracowników** fotograficznych w czerwcu br. organizowana z okazji trzydziestolecia Związku Prac. Fot. we Lwowie. Deklaracje: Z. Bednarczuk, Lwów, Grochowska 51.

Wystawa Przemysłu Metalowego i Elektrotechnicznego odbędzie się w Warszawie w czasie od 23 sierpnia do 11 października 1936 r. Celem wystawy jest przedstawienie całokształtu przemysłu metalowego i elektrotechnicznego wraz z radjotechniką i wykazanie postępu i rozwoju tych przemysłów w okresie 17 letniej niepodległości Polski. Wystawa ta zainteresuje niewątpliwie i świat fotograficzny, albowiem wymieniony powyżej przemysł krajowy zaczyna interesować się i dziedziną fotografji (wyrób statywów metalowych, pochylaczy, gwintów redukcyjnych, kaset, wanienek, reflektorów do zdjęć, żarówek ciemnicowych, do zdjęć i pro-

jekcyjnych). Należy spodziewać się, że i w tej dziedzinie nasz przemysł pokaże, jakie istnieją możliwości produkcyjne.

W związku z wydaniem Almanachu odbędzie się w **Wilnie Wystawa Fotograficzna** złożona z obrazów nadesłanych do Almanachu. Obrazy należy nadsyłać **do 15 maja r. b.** do Administracji „Przeglądu Fotograficznego" Bonifraterska 2—4, Wilno. Bezzwrotne wpisowe za porto i manipulacje wynosi **trzy** złote. **Korespondencje** w sprawach Almanachu należy kierować do Adm. Przeglądu, wszelkie zaś **wpłaty** dokonywać na Konto P. K. O. Nr. **141401** St. Turskiego lub za pomocą blankietów **rozrachunkowych** (żółtych) na „Przegląd Fotograficzny" (z wyraźnem zaznaczeniem celu wpłaty) w każdym urzędzie pocztowym.

Pierwsza **międzynarodowa wystawa** sztuki fotograficznej w **Karlsbadzie**, organizowana przez Związek Niemieckich Fotografików w Czechosłowacji w czasie od 10 lipca do 9 sierpnia 1936. Ostateczny termin zgłoszeń i przesyłek prac 18 czerwca br. Karty zgłoszeń dostarcza Rudolf Zbitek, Karlsbad „Kerag-Palace", Czechosłowacja.

Czwarta **międzynarodowa wystawa** fotografiki w **Wiedniu.** Zgłoszenia do 1 maja 1936 r. przesyłać pod adresem: Dr. Wilhelm Führer, Wien VIII Alserstrasse 49.

Piąta **międzynarodowa wystawa** fotograficzna w **Johannesburgu** (Południowa Afryka) z ostatecznym terminem nadsyłania zdjęć 14 sierpnia pod adresem: The Hon. Secretary Johannesburg Photographic Society P. O. Box. 7024 — Johannesburg South Afryca. Wpisowe 5 szylingów angielskich.

Od redakcji.

Wobec nadal wpływających do nas pism z życzeniem nadesłania dawniejszych numerów „Nowości Fotograficznych" donosimy zainteresowanym, że dysponujemy jedynie, zresztą ograniczonym, zapasem numerów 10 i 14. Wszelkie inne numery są wyczerpane i dlatego mimo najszczerszej chęci i pełnego zrozumienia życzeń sympatyków naszego pisma o dokompletowanie spełnić nie możemy. Posiadanego przez nas kompletu okazowego nie wydajemy ze zrozumiałych względów.

Obecny numer (15) „Nowości Fotograficznych" wydajemy w większym nakładzie (30.000), aby wszystkim interesującym się bliżej dziedziną fotograficzną zapewnić należny egzemplarz do bibljoteczki.

Pozatem zwracamy uwagę P. T. czytelników na zaproszenie do przedpłaty na trzecią serję ilustrowanego wydawnictwa Jana Bułhaka, p. t. „Wędrówki Fotografa", szerzej opisanego na trzeciej stronie okładki.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA".
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.

Papiery fotograficzne „Alfa“

(do wywoływania).

„Alfagaz“, papier chlorosrebrowy o niskiej czułości, szczególnie przeznaczony dla amatorów i do prac technicznych, wyrabiany bywa w 3 gradacjach normalnej (N), twardej (T) i bardzo twardej, Ultra Tw. (UT) oraz w 7 rodzajach papieru.

	G. 1.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, cienki.
	G. 2.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	G. 3.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	G. 4.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	G. 5.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	G. 6.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
H	G. 9.	(N, T, UT)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.

„Alfaport“, papier chlorobromosrebrowy o średniej czułości, szczególnie przeznaczony do fotografji zawodowej (do portretów) odznacza się bardzo harmonijną gradacją i wydobywa z negatywów wszelkie półtony. „Alfaport“ kopjuje się w ciepłym kolorze i z łatwością zabarwia się bezpośrednio w kąpieli bronzowej. Przy aparatach powiększających kondensorowych może być też użyty do powiększeń.

Wyrabiany bywa w następujących rodzajach:

	P. 1.	matowy, biały, gładki, cienki.
	P. 2.	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	P. 3.	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	P. 4.	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	P. 5.	z połyskiem, biały, gładki, cienki. (T)
	P. 6.	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy. (T)
	P. 8.	półmatowy, kremowy, kartonowy. (T)
H	P. 9.	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
	P. 10.	z połyskiem, kremowy, kartonowy.
	P. 12.	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	P. 20.	jedwabisty, biały, kartonowy. (T)
	P. 22.	jedwabisty, kremowy, kartonowy. (T)
	P. 24.	grawurowy, biały, kartonowy.
	P. 26.	grawurowy, kremowy, kartonowy.

Prócz normalnego Alfaportu wyrabia się też gatunek twardo pracujący (T) do cienkich negatywów.

„Alfabrom“, papier bromosrebrowy o wysokiej czułości, przeznaczony głównie do powiększeń, może atoli też być użyty do odbitek stykowych z mocnych negatywów.

Wyrabiany bywa w następujących rodzajach:

	Br. 1.	matowy, biały, gładki, cienki.
(H)	Br. 2.	matowy, biały, gładki, kartonowy. (M)
	Br. 3.	półmatowy, biały, gładki, cienki. (M)
(H)	Br. 4.	półmatowy, biały, gładki, kartonowy. (M)
H	Br. 5.	z połyskiem, biały, gładki, cienki. (M) (T)
H	Br. 6.	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy. (M) (T)
H	Br. 8.	półmatowy, kremowy, gładki, kartonowy.
H	Br. 9.	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
	Br. 12.	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	Br. 15.	matowy, biały, drobnoziarnisty, półkartonowy. (M)
	Br. 16.	matowy, biały, gruboziarnisty, półkartonowy.
	Br. 17.	matowy, kremowy, ziarnisty, półkartonowy.
H	Br. 20.	jedwabisty, biały, kartonowy. (M)
H	Br. 22.	jedwabisty, kremowy, kartonowy. (M)
	Br. 24.	grawurowy, biały, kartonowy. (M)
	Br. 26.	grawurowy, kremowy, kartonowy. (M)

Prócz normalnego Alfabromu wyrabia się gatunek twardo pracujący (T) i miękko pracujący (M).

H oznacza gatunki specjalnie hartowane do szybkiego suszenia na gorąco, (H) = tylko na zamówienie hartowane.

ZAPROSZENIE DO PRZEDPŁATY NA TRZECIĄ SERJĘ (ZESZYTY VI—IX) WYDAWNICTWA ILUSTROWANEGO

JANA BUŁHAKA

POD TYTUŁEM

WĘDRÓWKI FOTOGRAFA

W SŁOWIE I W OBRAZIE

WĘDRÓWKI FOTOGRAFA wychodzą perjodycznie zeszytami objętości około dwuch arkuszy tekstu i ilustracyj i tworzą album opisowe i obrazowe Ziemi Wileńskiej.

Dotychczas wyszły z druku:

A. Serja pierwsza, zawierająca

Zeszyt I—Krajobraz Wileński.
Zeszyt II—Przez Ponary do Trok.
Zeszyt III—Krajobraz widziany przez soczewkę.

B. Serja druga

Zeszyt IV i V Jezioro Narocz.

Nowa, trzecia serja WĘDRÓWEK FOTOGRAFA, na którą ogłasza się obecnie przedpłatę, składa się z następujących zeszytów:

Zeszyt VI. Człowiek twórcą krajobrazu.
Zeszyt VII. Ruszczycowskie dożynki. (Bohdanów w Oszmiańszczyźnie).
Zeszyt VIII—IX. (podwójny). Pejzaż Wilna. (Miasto stworzone przez wieś).

Cena trzeciej serji **WĘDRÓWEK FOTOGRAFA,** wynosi **w przedpłacie** wraz z przesyłką pocztową **osiem złotych.** Nadsyłający tę kwotę pod adresem autora otrzymają wszystkie cztery zeszyty trzeciej serji najpóźniej w maju r. b., poczem przedpłata będzie zamknięta, a cena księgarska podwyższona.

Przedpłatę należy kierować do autora J. Bułhaka, Wilno, Orzeszkowej 3.

SPIS PRAC JANA BUŁHAKA

1. „Moja Ziemia, wydanie L. Chomińskiego. Wilno 1919 (wyczerpane).
2. Wędrówki Fotografa. Zeszyt I. Krajobraz wileński. Wydanie L. Chomińskiego. Wilno 1931.
3. Fotografika. Zarys fotografji artystycznej. Wydanie Trzaski, Ewerta i Michalskiego. Warszawa 1931.
4. Technika bromowa. Wilno 1933. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha Wilno—Poznań—Warszawa—Lublin (na wyczerpaniu).
5. Wędrówki Fotografa. Zeszyt II. Krajobraz, widziany przez soczewkę. Wilno 1933. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha.
6. Wędrówki Fotografa Zeszyt III. Przez Ponary do Trok. Wilno 1933. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha, Wilno—Poznań—Warszawa—Lublin.
7. Bromografika czyli metoda wtórnika. Wilno 1934. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha, Wilno—Poznań—Warszawa—Lublin.
8. Estetyka Światła (Zasady Fotografiki) Wilno 1936. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha, Wilno—Poznań—Warszawa—Lublin.
9. Wędrówki Fotografa. Zeszyt IV—V. Jezioro Narocz. Wilno 1935. Wydanie St. Turskiego. Skład główny w księgarni Św Wojciecha.
10. Wędrówki Fotografa. Zeszyt VI. Człowiek twórcą krajobrazu. Wilno 1936. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha.
11. Wędrówki Fotografa Zeszyt VII. Ruszczycowskie Dożynki. Wilno 1935. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha.
12. Wędrówki Fotografa. Zeszyt VIII—IX. Pejzaż Wilna Wilno 1936. Skład główny w księgarni Św. Wojciecha, Wilno—Poznań—Warszawa—Lublin.

Pod redakcją i przy współpracy autora:

13. Almanach Fotografiki Wileńskiej. Wydanie Fotoklubu Wileńskiego, Wilno 1931 (na wyczerpaniu).
14. Almanach Fotografiki Polskiej 1934. Wilno 1934. Wydawca i skład główny Stanisław Turski. Wilno, ul. Bonifraterska 2 m. 4.